



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

EWENNYE RHOZE AUGUSTO LIMA

REVISTA P'RA VOCÊ:

UMA HISTÓRIA DAS SEDUÇÕES DO MODERNO NO RECIFE DO ANO 1930.

CAMPINA GRANDE – PB

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

EWENNYE RHOZE AUGUSTO LIMA

REVISTA P'RA VOCÊ:

UMA HISTÓRIA DAS SEDUÇÕES DO MODERNO NO RECIFE DO ANO 1930.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG-PB, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

CAMPINA GRANDE – PB

2017

EWENNYE RHOZE AUGUSTO LIMA

REVISTA P'RA VOCÊ:

UMA HISTÓRIA DAS SEDUÇÕES DO MODERNO NO RECIFE DO ANO 1930.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG-PB, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora:

**Professor Doutor Gervácio Batista Aranha (Orientador)
Programa de Pós – Graduação em História - UFCG**

**Professor Doutor Giuseppe R. Ponce Leon de Oliveira
(Examinador titular externo)**

**Professor Doutor Azemar dos Santos Soares Junior
(Examinador titular interno)
Programa de Pós – Graduação em História - UFCG**

CAMPINA GRANDE – PB

2017

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradeço a minha grande companheira, minha mãe, Dona Savana; sem ela meus sonhos não teriam significado; sem ela, minhas asas não cresceriam; sem ela, a vida seria opaca; a ela, meu amor e agradecimento por mais este sonho realizado.

Segundo, agradeço ao homem que me ajudou na jornada do autoconhecimento. Elton fez com que esse sonho se materializasse. A ele meu amor eterno.

Agradeço também ao meu orientador, Gervácio Batista Aranha, por servir de pilar para que este trabalho pudesse se concretizar, como também aos professores Benjamin, Patricia, Giusepe e Azemar, por participarem da banca e de um momento tão significativo pra mim.

Por fim, aos inúmeros amigos que acompanharam meu percurso e meu percalço, meus mais sinceros agradecimentos.

Espero que os leitores se deliciem com o amor que investi nesta Dissertação, pois esta, para mim, é um legado.

“Eu sou a transformação que quero ver no mundo.”

Mahatma Gandhi

RESUMO

A presente dissertação tem como pressuposto esmiuçar o imagético da *Revista Semanal Ilustrada P'ra Você*, oriunda da cidade de Recife – PE no ano de 1930. Este periódico emergiu na “Paris Nordestina”, tomando como ponto de partida a abordagem de três questões vinculadas ao cotidiano nos tempos modernos: o viver na urbe recifense no ano já mencionado, o vestir-se nessa mesma cidade assim como o a experimentação do lazer através do cinema. Escrita por homens e publicada para mulheres, *P'ra Você* é referência na imprensa recifense até dias atuais, seja pelo seu corpo editorial de peso, tal qual Sergio Buarque de Holanda, ou seja pela estética, desenvolvida nas primeiras edições por Lula Cardoso.

Estabelecemos como objetivo principal enxergar como na cidade já mencionada, na década de 1930, a *Revista P'ra Você* projetou a representação de indivíduo moderno através de aspectos culturais multifacetados da urbe. Para sua funcionalidade e efetivação, tal objetivo precisa atender a certos objetivos específicos, quais sejam: a) Observar e analisar a construção da identidade do indivíduo “moderno” através dos dizeres presentes na revista, tais como colunas de moda, crônicas, prosas e poesias, e das imagens intrínsecas aos textos escritos na mesma; b) Problematizar o uso dos objetos tidos como “modernos”, no período já mencionado; c) Avaliar e compreender como os signos do moderno modificaram o cotidiano e os costumes da cidade já mencionada no ano de 1930.

Como referencial teórico metodológico adotamos o conceito de Representação desenvolvido por Roger Chartier e o paradigma indiciário do italiano Carlo Guinzburg. Manteremo-nos, por assim dizer, num constante embate entre o moderno e o tradicional, persistindo em tratar das peculiaridades nos discursos emitidos no periódico e as imagens vinculadas a estes. Acreditamos que esta pesquisa foi de fundamental relevância para desvendar o emaranhado de realidades da urbe recifense, já que transitamos entre sonhos, medos, esperanças e decepções

dos viventes pernambucanos do início deste século, conseguindo traduzir todas estas afluências para o corpo deste texto.

Deste modo, concluímos que a Revista P'ra Você é um objeto rico e amplo, coberto por complexas dualidades, detalhes e representações que são fundamentais para o entendimento construído nesta dissertação a Respeito de seus leitores e leitoras.

Palavras-chave: Modernidade. Moda. Cinema. Recife.

ABSTRACT

This dissertation is supposed to analyze the images of the Weekly Illustrated P'ra Você magazine, from the city of Recife - PE in the year 1930. This journal emerged in the "Paris Nordeste", taking as a starting point the approach of three linked issues to the daily life in modern times: living in the city of Recife in the year already mentioned, dressing in that same city as well as the experimentation of leisure through the cinema. Written by men and published for women, P'ra Você is a reference in the Recife press until today, or by its editorial body of weight, such as Sergio Buarque de Holanda, or for aesthetics, developed in the first editions by Lula Cardoso.

We established as a main objective to see how the P'ra Você Magazine in the city of Recife in 1930 mentioned the representation of the modern individual through the multifaceted cultural aspects of the city. For its functionality and effectiveness, this objective must meet certain specific objectives, namely: a) Observe and analyze the construction of the identity of the "modern" individual through the words present in the magazine, such as fashion columns, chronicles, prose and poetry, and the images intrinsic to the texts written in it; b) To problematize the use of objects considered as "modern" in the period already mentioned; c) To evaluate and to understand how the signs of the modern modified the daily life and customs of the city already mentioned in the year of 1930.

As a theoretical and methodological reference, we adopt the concept of Representation developed by Roger Chartier and the indicative paradigm of the Italian Carlo Ginzburg. We will remain, so to speak, in a constant clash between the modern and the traditional, persisting in dealing with the peculiarities in the speeches emitted in the periodical and the images linked to them. We believe that this research was of fundamental relevance to unravel the tangle of realities of the city of Recife, since we passed through the dreams, fears, hopes and

disappointments of the living Pernambucans of the beginning of this century, managing to translate all these flows into the body of this text.

In this way, we conclude that P'ra Magazine You are a rich and broad object, covered by complex dualities, details and representations that are fundamental to the understanding built on this dissertation in respect of its readers.

Keywords: Modernity. Fashion. Cinema. Recife.

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO:

01. Imagem 01: **Revista P'ra Você**, edição de 08 de Março de 1930, p. 05.
02. Imagem 02: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 07.

CAPÍTULO I:

01. Imagem 01: **Revista P'ra Você**, edição de 15 de Março de 1930, p. 04.
02. Imagem 02: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 27.
03. Imagem 03: **Revista P'ra Você**, edição de 31 de Maio de 1930, p. 17.
04. Imagem 04: **Revista P'ra Você**, edição de 05 de Abril de 1930, p. 10.
05. Imagem 05: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 22.
06. Imagem 06: **Revista P'ra Você**, edição de 21 de Junho de 1930, p. 19.
07. Imagem 07: **Revista P'ra Você**, edição de 24 de Maio de 1933, p. 22.
08. Imagem 08: **Revista P'ra Você**, edição de 23 de Fevereiro de 1933, p. 26.

CAPÍTULO II:

01. Imagem 01: **Revista P'ra Você**, edição de 12 de Abril de 1930, p. 02.
02. Imagem 02: **Revista P'ra Você**, edição de 05 de Maio de 1930, p. 08.
03. Imagem 03: **Revista P'ra Você**, edição de 05 de Maio de 1930, p. 20.
04. Imagem 04: **Revista P'ra Você**, edição de 05 de Maio de 1930, capa.
05. Imagem 05: **Revista P'ra Você**, edição de 07 de Junho de 1930, p. 28.
06. Imagem 06: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 12.
07. Imagem 07: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 14.
08. Imagem 08: **Revista P'ra Você**, edição de 01 de Março de 1930, p. 27.
09. Imagem 09: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 24.
10. Imagem 10: **Revista P'ra Você**, edição de 01 de Março de 1930, p. 31.
11. Imagem 11: **Revista P'ra Você**, edição de 01 de Março de 1930, p. 27.

CAPÍTULO III:

01. Imagem 01: **Revista P'ra Você**, edição de 22 de Março de 1930, p. 27.
02. Imagem 02: **Revista P'ra Você**, edição de 12 de Abril de 1930, p. 35.
03. Imagem 03: **Revista P'ra Você**, edição de 05 de Maio de 1930, p. 34.
04. Imagem 04: **Revista P'ra Você**, edição de 24 de Maio de 1930, p. 27.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: Representações e Práticas de Modernidade no Periódico <i>P'ra Você</i> e na Imprensa do Recife na Década de 1930.....	20
1. Recife Moderno: um famoso cartão postal.....	23
2. Viver no Recife em 1930: transitar entre antagonismos.....	34
3. Novas Sensibilidades, Novas Imagens.....	44
4. Conflitos na Modernidade.....	51
CAPÍTULO II: Representações de Moda, Beleza e Modernidade na Cidade de Recife: uma cultura das aparências na década de 1930.....	63
1. Representações da Beleza Feminina na Modernidade.....	64
2. Ideais de Beleza a partir dos Concursos de Miss em Recife.....	69
3. A Leveza do Corpo Esbelto.....	78
4. A Moda das Páginas da Imprensa para as Ruas.....	82
CAPÍTULO III: O Cinema de 1930 na Imprensa do Recife: a modernidade em movimento.....	104
1. Representações do Cinema na Revista <i>P'ra Você</i>	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145

REFERÊNCIAS.....	150
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Quando pesquisamos sobre a cidade do Recife - PE, muitos são os adjetivos que encontramos ao longo do tempo, tais como “Veneza Brasileira”, “Paris Nordestina”, “Capital do Frevo”, entre tantos outros; todas estas qualificações, que fazem até paralelo com outras *urbes*, remetem à grandiosidade da mencionada cidade que tomou para si o referencial de modernidade regional no recém-nascido Nordeste, no início do século XX.

Deparamo-nos com estes adjetivos citados nos primórdios desta pesquisa aqui desenvolvida. A semente fecunda foi plantada quando o professor Severino Bezerra Cabral, docente do Departamento de História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), sugeriu que, para o artigo de conclusão da disciplina História Contemporânea II, os alunos pesquisassem o acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco a fim de achar uma temática que nos despertasse a curiosidade para a pesquisa e escrita. Quando acessamos a *Revista P’ra Você*, acometemo-nos de um encantamento com as múltiplas temáticas abordadas pelo periódico; todas as páginas da Revista remetiam a histórias que escutamos na infância, contadas por nossos avós e bisavós, sobre as maravilhas do Recife naqueles primeiros tempos modernos, em que tudo era novidade.

Estas memórias nos moveram a pesquisar profundamente a *P’ra Você*, originando vários artigos assim como dois trabalhos de conclusão de curso em História. O primeiro, de Bacharelado, intitulado “Revista P’ra Você: representações do feminino recifense nos anos 1930” onde pesquisamos sobre a perspectiva de beleza e bem-vestir através do periódico já indicado, estabelecendo assim raízes para o que hoje é o segundo capítulo desta dissertação. O segundo, de Licenciatura, intitulado ““BÔA VIAGEM N’UMA MANHÃ LINDA CHEIA DE GENTE BONITA”: Representações e práticas do feminino recifense em 1930” solidificou a base para o primeiro capítulo desta dissertação, tendo em vista que neste segundo trabalho de conclusão de curso compreendemos através da *P’ra Você* em até que ponto as modificações

espaciais no Recife já datado influenciaram os hábitos do público feminino deste periódico. Por fim, nossas pesquisas culminaram na presente dissertação, onde nos dedicamos a esmiuçar o mencionado periódico que apresenta a “Veneza Brasileira” em suas páginas; em contrapartida, através deste, também captamos os modos pelos quais esta *urbe* reascendente é expressa pela Revista na construção desta modernidade (espacial, social, política e econômica). Este é o principal ponto de divergência entre os trabalhos anteriores: mergulhamos na revista de forma profunda, reconstruindo parcialmente a trajetória daqueles viventes.

Infelizmente essa parentela, que em nossa infância alimentou os sonhos de estudar na capital pernambucana, veio a falecer; não pudemos entrevistá-la, mas buscamos sedimentar uma pequena homenagem neste trabalho: a nossos avós e bisavós, assim como a todos aqueles indivíduos que viveram o período de ebulções e incertezas que foi o advento da modernidade no Recife.

Toda a nossa família materna saiu da capital pernambucana, em meados de 1970, rumo a Campina Grande. Fez, em suma, o fluxo migratório contrário, tendo em vista que na época o comum era a migração para os centros urbanos. O motivo deste fluxo foi algo muito chocante para a época: minha avó resolveu desquitar-se do meu avô. Campina Grande já ostentava o título de segunda maior cidade da Paraíba, mas, guardadas as devidas proporções, nunca se aproximou da realidade recifense, principalmente no critério sócio-cultural. Possuir o título de desquitada era completamente diferente na nova moradia: uma macula social, um atestado de falta de caráter e de decoro.

Roselita Lima, matriarca da família, tornou-se convicta de que a melhor solução seria seu retorno a Paraíba após receber a herança de sua mãe, que resumia-se a uma pequena propriedade de dois hectares de terra na zona rural de Campina Grande. Todos os quatro tios (Carlos, Andréa, Paulo e André Lima) sentiram os pesares da mudança. Todavia a que mais sentiu e buscou ferramentas para retornar a sua cidade de origem foi nossa mãe, Savana Lima, que viajava para o Recife com frequência a fim de persuadir o meu avô de que o melhor para ela seria viver com ele e sua nova família, já que em pouco tempo o mesmo estava com nova esposa e filhos. Após ter suas súplicas

negadas, retornava com a bolsa cheia de sonhos e uma quantia financeira que pudesse prover o básico para si e seus irmãos durante um curto espaço de tempo.

Carlos Lima permaneceu no Recife e formou-se em Medicina pela Universidade Federal de Pernambuco. Os demais construíram suas vidas na Paraíba. Após construir sua família, ano após ano, Savana visitava Augusto Lima. Essa viagem, extremamente esperada por nós, era um pequeno lapso de tempo em que conseguíamos rever avô Augusto e os demais parentes que permaneceram no Recife. A cada ano, enquanto crescíamos em estatura e sonhos, escutávamos histórias incríveis sobre aquela urbe no início do século XX e as maravilhas de viver ali. Os sonhos de Savana transformaram-se em nossos sonhos, já que agora Augusto anualmente pedia a ela que nos deixasse em sua casa numa temporada de seis meses. A resposta era imediatamente negativa, todavia a possibilidade futura de estudar em um universidade pernambucana era mencionada.

Em 2004, ao falecer, avô Augusto sepultou boa parte destes sonhos. Passamos anos sem retornar ao Recife, sem atravessar nenhuma ponte sobre o Rio Capibaribe ou caminhar no Marco Zero. Todavia, enquanto as memórias se perdiam nosso encanto por esta cidade permanecia. Criamos, por fim, uma saudade do que não vivemos; uma relação de pertencimento com um espaço que mal conhecíamos; um apego e apreço por uma cidade que foi construída em nosso subconsciente como um lugar fantástico e de mil possibilidades.

Quando retornamos ao Recife, em 2009, percebemos que havia uma extensa distância entre os sonhos de criança e a realidade factual e atual da cidade. Neste período já cursávamos o Bacharelado em História na Universidade Federal de Campina Grande e voltamos desta ida a Pernambuco com um misto de decepção e alegria. A cidade não perdeu seu encanto, mas fez-se necessário costurar a realidade à estas antigas imagens. Por isso, passamos a viajar com mais frequência para esta metrópole tentando reconhecer nosso lugar neste espaço urbano multifacetado.

Encontramo-nos realmente para além do espaço físico, investigar as páginas da Revista P'ra Você a pedido do Professor Severino Cabral como foi

dito anteriormente. A urbe atual nos encanta, mas a Recife relatada nas páginas do periódico remete a tudo que escutamos e ilustra nossos sonhos de infância. Houve um desejo pessoal de residir na cidade que a revista cria e é nesse ponto em que os trabalhos de conclusão de curso e esta dissertação mais diferem: nos trabalhos anteriores tínhamos a P'ra Você como uma fonte e aqui, após inúmeras vivências, ela se assume como o objeto de nossa pesquisa.

Sabemos que o processo de modernização do Recife é extremamente estudado, com uma produção bem conceituada de autores que se tornaram referência em nossa pesquisa. Todavia, é necessário que situemos da melhor forma possível os que se dispõem a nos ler. Sendo assim, já esclarecemos de antemão que esta capital inaugurou-se nos novos tempos por uma porta conhecida em várias cidades desde o século XIX: a reforma urbana. Tomando como modelo a cidade de Paris, na França, o antigo 'burgo triste'¹ começa a respirar 'ares modernos' e "incorpora" a seu cenário urbano novos costumes, sendo simultaneamente receptáculo e difusora de discursos, práticas e/ou elementos da cultura material moderna que chegavam do exterior².

Muito já foi dito sobre o processo de urbanização nas capitais europeias e brasileiras, que tem seu engatinhar na Paris do século XIX, sob a administração de George-Eugène, o Barão de Haussmann. Este, por sua vez, recebeu o poder cedido por Napoleão III para modificar permanentemente a estrutura da capital francesa, desapropriando uma área central de 300 km e mais de cem mil habitações tidas como "focos epidêmicos", construindo vias largas favorecedoras de manobras militares, mansões, praças e bulevares, por exemplo³.

De maneira semelhante, em 1902, o Rio de Janeiro começou a sua reforma urbana promovida pelo então administrador da cidade: Pereira Passos demoliu várias imóveis em nome do *progresso*, eliminando não só as edificações, mas também os costumes, desalojando moradores que se viram

¹ REZENDE, 1997, p. 27.

² OLIVIERA, 2002, pp. 15-16.

³ BARROS, 2012, pp. 7-36.

forçados a ocupar as áreas à margem do centro, promovendo uma profunda insatisfação popular.

Destacamos que a implementação deste projeto foi realizada por um grupo político elitista, que idealizou uma modernização para a capital federal brasileira que atendesse exclusivamente às suas necessidades – até mesmo as ruas que passaram por esse processo de urbanização receberam novos nomes, substituindo as nomenclaturas que estavam vinculadas à cultura popular por termos republicanos que emergiam erguendo figuras que eram consideradas contornos importantes do progresso brasileiro⁴.

Com os novos espaços urbanos, como os bulevares e os passeios públicos, novas sociabilidades ganharam força e passaram a ser difundidas por esta elite. O discurso higienista⁵, centrado na teoria miasmática, domina as bocas e as páginas dos periódicos brasileiros⁶. A *boa aparência* é propagada, pela e para a elite: envolta por uma *fala médica*, tornou-se uma questão de saúde, sendo largamente veiculada por periódicos que a boa aparência era o reflexo da boa disposição física. Assim, “os moradores da cidade não assimilam este espírito da vida moderna de forma homogênea. Quem vive com maior intensidade os entusiasmos e as aflições dessa modernidade, em maior ou menor grau, é aquele grupo social que chamaremos de elite [...]”⁷. O projeto modernizador que foi idealizado pela elite regional era destinado para a própria elite, tendo em vista que a revista só contempla a recepção dos aparatos do moderno por este seguimento sócio-econômico⁸;

O anúncio da próxima página, em que se diz: “para poder reconhecer a sua superioridade sobre seus similares” é a comprovação material desta distinção social; ou seja, as pessoas que tivessem a capacidade financeira de adquirir estes produtos seriam consideradas ‘superiores’ aos que não tivessem;

⁴ NEEDELL, 1993, pp. 19-73.

⁵ “O discurso higienista define a organização do espaço urbano, interfere nas políticas de urbanização das cidades européias e é utilizado para justificar grandes intervenções urbanas. Com o retorno das teorias hipocráticas, domina a concepção geográfica/ecológica, em que a doença é localizada no meio ambiente, ou seja, na água, na terra e no ar, três elementos indispensáveis da natureza, mas que se tornam inimigos em potencial. As topografias médicas constataam que a cidade é o meio mais doentio, o que leva a proposta de medicalização do espaço urbano. A Higiene surge como ciência de intervenção. A cidade é pensada de maneira utópica e várias propostas de cidades salubres são elaboradas por urbanistas culturalistas e progressistas, tendo a higiene no centro das discussões”. Cf. COSTA, 2013, p. 07.

⁶ MARTINS, 2008, p. 27.

⁷ ARRAIS, 2008, p. 12.

⁸ Idem.

inclusive 'superiores' biologicamente, já que estes artigos, supõe-se, deveriam ser utilizados de modo contínuo, pois objetivavam funcionar contra todas as doenças e criariam um suposto 'biótipo superior', ou mesmo indivíduos 'super saudáveis' que, obviamente, estariam vinculados à elite.

Dessa forma, os anúncios de novos produtos higiênicos criavam um ar de desigualdade social muito efetiva e estimulavam a necessidade dessa diferença. Tais produtos, portanto, eram divulgados como um estigma de separação e de superioridade entre grupos. Seria 'mais desenvolvido' quem pudesse usufruir de seus benefícios; novidades estas que custavam caro e davam status social aos seus usuários que deveriam manter-se belos e higiênicos, tal qual a urbe que também era higienizada:



"Superiormente higiênico" (imagem 01): "Experimentem os Novos Productos da Perfumaria Parahybana (...) Para Poder Reconhecer a Sua Superioridade Sobre seus Similares. A Única Defesa Contra Todas As Doenças Contagiosas É Usar Diariamente". Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 08 de Março de 1930, p. 05.

Este anúncio, assim como outras imagens utilizadas nesta dissertação, pertence ao acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) que é a única detentora das edições remanescentes do periódico *P'ra Você Revista Semanal Ilustrada* (PVRSI); também fazemos uso de materiais adjacentes, a

exemplo do acervo digital do *Diário de Pernambuco* e do *Diário da Manhã*, localizado no *site* da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), que são temporalmente contemporâneos da P'ra Você e nos auxiliaram a perceber uma cidade de destaque no cenário nortista da época⁹.

A *P'ra Você Revista Semanal Ilustrada* foi um periódico semanal que surgiu no dia 22 de fevereiro de 1930, com o formato de 30x22, com 32 páginas de papel *couché*, inclusive a capa. Propriedade da empresa *Diário da Manhã S.A.*, instalada à Rua do Imperador nº 227. Em seu primeiro momento foi dirigida por Willy Lewin e Luiz Cardoso Aires (mais conhecido pela alcunha de 'Lula'). A apresentação da sua inauguração foi feita através de uma concisa nota, na qual se aludiu a modas, poesias, cinemas, atualidades e outros temas que constituiriam o programa da *magazine*, igualmente dedicado à Literatura. Também estampou páginas e mais páginas de reportagens fotográficas do movimento social recifense, proporcionando, sobretudo, grande cobertura dos festejos carnavalescos do ano em questão e ao concurso para a escolha de 'Miss Pernambuco' e 'Miss Brasil'.

Divulgada através de anúncios no *Diário da Manhã*, tornou-se reconhecida pelas suas diversas sessões, dentre elas: a) "Diz-se..."; b) "A Sociedade", precedida de crônica leve, firmada por 'Jean'; c) "Bom Humor dos outros"; d) "Ruas"; e) "Cinema"; f) "Sports"; g) "O Brasil anedótico", etc. Willy Lewin assinava a prosa ou o verso na folha de rosto, enquanto o outro diretor, que também era poeta, encarregou-se da colorida ilustração da capa substituída semanalmente, bem como ilustrava o texto. Posteriormente, o periódico passou a receber o auxílio de outros desenhistas, tais como Euclides, Hélio, Feijó e Nestor. A seguir vemos no curto editorial inaugural a multiplicidade de temáticas abordadas pela revista:

⁹ A cidade do Recife "é a principal referência urbana na maior parte do Norte que hoje chamamos de Nordeste. (...), o fato de que o Recife é a primeira cidade a celebrar, em sua vasta área de influência, os decantados elementos da vida moderna, faz com que facilmente se incorpore ao imaginário urbano nortista como a mais cosmopolita das cidades a nível regional". Cf. ARANHA, 2001, pp. 253-255.

P'ra Você..

Você pediu um presente.
Um presente bem bonito. . .
Mas você não sabia o que pedisse.
Porque você queria uma porção de cousas.
Você gosta de poesia.
Você queria versos modernos.
Você gosta de modas.
Você queria figurinos preciosos. "Femina", "Vogue", "Harper's Bazar".
Você gosta de cinema.
Você queria "hot news" de Hollywood, retratos de artistas.
Você gosta principalmente de você mesma.
Você queria um album cheio das cousas lisonjeiras que os rapazes dizem
De você.
Era preciso reunir tudo isso.
Tudo isso a gente reuniu.
Não sabemos se você gostará do nosso presente.
Mas elle é só "Pra você". . .

"Moderno singular" (imagem 02): Editorial da Revista utilizado em sua primeira edição para apresentar seu conteúdo a suas leitoras (fica claro o tom voltado para as mulheres). O Editorial é seguido de uma poesia de autoria não informada.
Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 07.

Inúmeros colaboradores especiais trabalharam para construir a Revista, dos quais destacamos Austro Costa (o mesmo Crispim Fialho e o mesmo João-da-rua-nova), Esdras Farias, Álvaro Lins, Carlos J. Duarte, Jorge de Lima, João de Avenida (pseudônimo de Olegário Mariano), Débora Gonzaga, Pelópidas Gracindo, Carlos Paurílio, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Mauricéia Filho, Valdemar Cavalcanti, Paulo Malta Filho, Vicenti Fittipaldi, Gilberto Osório de Andrade, Jose Auto, Josué de Castro, Teresinha Caldas, entre tantos outros.

A amplitude da circulação do periódico não foi possível ser calculada: contudo, sabemos que originalmente as intenções de publicação visavam atingir apenas a cidade do Recife. Assim, dentre outras características de sua estrutura interna, por exemplo, a arte fotográfica do cotidiano citadino ficava a cargo de F. Rabelo e A. C. Gonçalves. Ao final de cada edição, alguns anúncios comerciais finalizavam a Revista.

Por motivos desconhecidos, ela foi suspensa em seu número 18, de 21 de junho de 1930. *P'ra Você* reapareceu dois anos depois, lançando o nº 19 apenas em 31 de outubro de 1932, intitulado-se agora de publicação quinzenal, ilustrada, bancada pela Empresa *Diário da Manhã* S.A. Neste

segundo momento, sua direção foi confiada a José Campelo e Eugênio Coimbra Junior.

Sua tabela de assinaturas permaneceu basicamente a mesma desde a primeira fase: anual – 36\$000 (trinta e seis mil réis); semestral – 18\$000 (dezoito mil réis); para os Estados: 48\$000 (quarenta e oito mil réis) e 24\$000 (vinte e quatro mil réis), respectivamente. Preço do exemplar – 1\$500 (mil e quinhentos réis); fora da cidade – 2\$000 (dois mil réis). Com o mesmo ideal da primeira fase, deseja “dotar o Recife de uma revista capaz de corresponder aos foros de cultura da sociedade pernambucana”¹⁰. Neste segundo momento, os desenhos de capa e ilustrações dos textos ficaram a cargo do famoso pintor Manuel Bandeira; já J. Ranulfo tornou-se o encarregado pelos desenhos menores, pelas charges políticas e pelas caricaturas diversas. A seguir vemos no curto editorial inaugural a multiplicidade de temáticas abordadas pela revista:

Como *magazine*, passou a ter uma média de 40 páginas, mantendo-se em papel *couché*. Passou, a partir de então, a ser mais diversificada e menos literária, criando novas seções como: a) “O Questionário das Doze Perguntas”; b) “Humorismo de Gente Célebre”; c) “Consultório Sentimental”, a cargo de ‘A Mulher Psicóloga’; d) “Conselhos Úteis para o Lar”; e) “A Boa Cozinha”, por Mary Ana; f) “Consultório de Clínica Médica”, assinado por Antônio Fasanaro; g) “Para Conservar e Adquirir Beleza”, pelo Dr. Valdemir Miranda; h) “Kermesse”, de Esdras Farias; i) “A Alma através da Letra”, por Frei Lucas; j) “A Moda e suas Tendências”; k) “Cinema”; l) “A Charge Política”; m) “Fatos da Quinzena”; n) “Esportes”; o) “Adágios ilustrados”; p) “Aventuras de Niquinho e Lapito”, ambas as aventuras desenvolvidas pelo pintor Manuel Bandeira; q) “Os Tipos Populares da Cidade”, com fotografias de Oscar Maia; r) “Concurso de Beleza Infantil”; s) “Coisas Amenas e Instrutivas” e t) “Sociais”. Por fim, Caliban e A. Fasanaro encarregavam-se da crônica de abertura do texto.

Para além de todas estas modificações, surgiram novos colaboradores como Estevão Pinto¹¹, Mateus de Lima, Ascenso Ferreira¹², Paulo Malta filho,

¹⁰ NASCIMENTO, 1980, pp. 324-326.

¹¹ Autor da clássica obra *História de uma Estrada de Ferro do Nordeste: (contribuição para o estudo da formação e desenvolvimento da empresa The Great Western of Brazil Railway Company Limited e das suas relações com a economia do nordeste brasileiro)*, elaborada sob encomenda da própria companhia inglesa radicada em Pernambuco.

Joaquim Cardoso e Ariel. Ocorria a tradução de dois contos ou novelas de escritores estrangeiros em cada edição; havia também a presença de algumas charges de Vilares com ilustrações de Nestor Silva nas partes finais da Revista.

A *P'ra Você* manteve o padrão inicial, sendo bem recebida pelos leitores; mesmo assim, sua circulação não se prolongou da mesma maneira que na primeira vez. Encerrou suas vendas no número 32, no ano III, divulgada a 24 de junho de 1933. Ela ainda retornaria mais uma vez apenas na década de 1950, período este distante desta pesquisa.

Ao planar sobre a apresentação do nosso objeto, destacamos que o estudo constituiu-se nas dezoito edições semanais datadas do ano 1930. O movimento de mudança observado na revista foi nomeado por Luís Carvalheira de Mendonça de *baile da modernidade*: energia elétrica, automóveis, bonde elétrico, cinema, cafés, fotografia, modas, desfiles e novos espaços urbanos conduzem a cidade do Recife ao 'baile da modernidade', no início do século XX, e que nesta pesquisa se desenrola até os anos 1930¹³.

Neste *baile* é possível direcionar o olhar para vários aspectos; todavia, nos voltamos aos signos que contemplam o que é dito como 'moderno'. Portanto, questionamo-nos: quais as possibilidades que são ofertadas pela Revista *P'ra Você*, no Recife, para a inserção da cidade e do seu público elitizado na lógica dessa vida tida como *moderna*?

Deste modo, a representação imagética do indivíduo passa a ser primordialmente comercializada, como lembra Zygmunt Bauman quando menciona que o que os produtos que são encorajados a serem colocados no mercado, promovem e vendem são elas mesmas [*as pessoas*]¹⁴. Por isso, construímos um trajeto através da *P'ra Você* do protótipo *ideal* de cidadão moderno a partir de suas imagens e falas, projetando, desta forma, um rosto para o moderno indivíduo recifense, ao passo que se torne possível compreender certas mudanças cotidianas e de costumes nas práticas urbanas no ano de 1930.

Para que fosse possível construir os alicerces metodológicos desta perspectiva, baseamo-nos na sistemática do *paradigma indiciário*, conceito

¹² Grande poeta palmarende (da mata sul pernambucana) que se imortalizou com poemas como o "Trem de Alagoas", entre outros.

¹³ MENDONÇA, 2009, p. 193.

¹⁴ BAUMAN, 2007, p. 13.

proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg; através dele, conseguimos empreender uma averiguação esmiuçada dos sinais e dos pormenores que se *escondem* e são deixados pelos rastros dos dizeres do outro no tempo. Seguindo tais sinais, permitimo-nos perceber como essas características podem fornecer informações importantíssimas para a compreensão do cidadão moderno nos anos 1930. “Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, baixos, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano”¹⁵.

Quando há o direcionamento para o aporte teórico aqui escolhido, encontramos na História Cultural e no princípio da representação as respostas necessárias para a concretização desta pesquisa; através da obra *A História Cultural: entre práticas e representações*, do historiador Roger Chartier, abordamos o conceito de *representação* que lança mão de

uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal qual ela é, ou como gostaria que fosse¹⁶.

Tendo isto como premissa, analisamos o objeto enquanto representação de uma realidade específica (no caso, as construções imagéticas modernas recifenses na década de 1930 através da revista) que se divide em múltiplas peças, tal qual um quebra-cabeça; através do olhar atentamos como a vivência social foi edificada, pensada e concedida para leitura. Ao utilizar o conceito de representação como a principal ferramenta teórica, compreendemos como os viventes lideram com tais categorizações sobre si, através de concepções, valores e domínios tidos como *moderno* naquele contexto.

Deste modo, para condensar de modo coerente as temáticas que nos propomos a debater, organizamos esta dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado “REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS DE MODERNIDADE NA REVISTA P’RA VOCÊ” em que explanamos as modificações ocorridas na cidade do Recife, através d Revista P’ra Você, no início do século XX; as mudanças espaciais que alteraram o ser e o sentir, bem

¹⁵ GINZBURG, 1990, p. 149.

¹⁶ CHARTIER, 1990, p. 19.

como os modos de sociabilizar com os demais que passavam pelo mesmo contexto histórico. Ao subdividir este capítulo em quatro tópicos, estabelecemos que primeiramente a Revista P'ra Você fosse desmembrada á fim de compreendermos quem estava por trás de sua escrita. Após este momento, “O Recife moderno: um famoso cartão postal” entra em ação, para atestar como os signos do moderno foram retratados pela revista. “Viver no Recife em 1930: transitar entre antagonismos” é dedicado a todas as dualidades físicas e sociais apresentadas pela P'ra Você dentro desta urbe, como a divulgação da necessidade dos hábitos cotidianos higienizadores em contra partida ao hábito de ir a feira, por exemplo. No terceiro momento “Novas sensibilidades, novas imagens” atribuímos a importância merecida ás imagens fotográficas e desenhadas que integram momentos ambíguos da revista. Por fim, ao escrever “Conflitos na Modernidade” conseguimos materializar a multiplicidade na recepção do processo de modernização que foi traduzido pelo corpo editorial da revista.

Diante dos múltiplos segmentos sócio-econômicos e culturais que ganham representatividade no início do século XX, optamos por abordar moda e cinema partindo do pressuposto que estes são pontos cruciais para se entender a ascensão da ‘moderna felicidade individual’. Por isso, no segundo capítulo denominado “REPRESENTAÇÕES DE MODA, BELEZA E MODERNIDADE NA REVISTA P'RA VOCÊ: UMA CULTURA DAS APARÊNCIAS NO RECIFE EM 1930” enveredamos pelos simbolismos imagéticos da aparência física através da revista. Novamente optamos por subdividir o capítulo em quatro tópicos; no primeiro, “Representações da beleza feminina na modernidade”, construímos a partir da Revista P'ra Você o padrão de beleza propagado pela elite e destinado á elite. O segundo tópico, “Ideias de Beleza a partir dos concursos de Miss em Recife” traduz a relevância dos concursos de beleza para a autoafirmação das moças da sociedade recifense; no terceiro tópico, “A leveza do corpo esbelto”, delineamos o corpo feminino meticulosamente trabalhado pelo ideal P'ra Você; por fim, o quarto tópico nomeado “A moda das páginas da P'ra Você para as ruas”, captura a tradução das modas mundiais pela revista para o Recife.

No terceiro capítulo, “O CINEMA DE 1930 NA P'RA VOCÊ: A MODERNIDADE EM MOVIMENTO”, investigamos a importância do Cinema

para a efetivação da cidade do Recife enquanto 'maior expoente regional' no início do século XX através do periódico já apontado. Ao dividirmos este capítulo em dois momentos tivemos o intento de situar o leitor na perspectiva em que se encontrava o cinema em 1930 para, por conseguinte, esmiuçar como o cinema foi estampado pela revista, tornando-se um dos principais atrativos comerciais da mesma.

Sem embargo, apresentamos, por último, as considerações finais alcançadas através desta pesquisa – considerações estas que podem ser modificadas com o avançar desta inquirição em um possível Doutorado, por exemplo, assim como deixamos os leitores cientes de que, em muitos pontos, esta pesquisa é pioneira e, por isso, existem alguns lapsos; todavia, mesmo diante de um profundo esforço investigativo, a multifacetada modernidade ainda é misteriosa – mesmo para aqueles que não beberam de sua fonte.

CAPÍTULO I

REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS DE MODERNIDADE NO PERIÓDICO *P'RA VOCÊ* E NA IMPRENSA DO RECIFE DA DÉCADA DE 1930

As mesmas cidades, nos mesmos momentos, têm esconderijos que só serão descobertos quando as mesmas perguntas forem exaustivamente repetidas. Nem elas, as cidades, nem eles, os esconderijos, permanecem estáticos, não importam em que tempo estejam. Os registros e os vestígios das cidades e das suas histórias são infinitos¹.

Por mais que uma cidade tenha sido exaustivamente estudada, vez ou outra haverá *rastros* novos que surgem e que poderemos seguir. É o caso da cidade do Recife, em Pernambuco, que possui vasta representatividade regional e já foi largamente pesquisada. Predisponho-me, neste capítulo inicial, a investigar, através da *Revista P'ra Você* e da imprensa local, o processo de Reforma Urbana e/ou modernização ocorridos na cidade entre os anos 1930², assim como as modificações produzidas por este momento nas práticas dos indivíduos que lá viveram.

Antes de iniciar a discussão sobre a cidade do Recife, efetivamente, será aqui apresentado mais a fundo o nosso objeto de pesquisa: *P'ra Você Revista Semanal Ilustrada*. Em seu primeiro momento foi dirigida por Willy Lewin³ e Lula⁴. Divulgada através de anúncios no *Diário da Manhã*, tornou-se

¹ REZENDE, 1997, pp. 23.

² NASCIMENTO, 1999, pp. 324-326.

³ Willy Dinis Lewin (1908 - 1971) foi intelectual, dono de vasta biblioteca; cedia seus livros aos jovens escritores, despertando o interesse deles por novos autores, sobretudo os franceses. Poeta e crítico pernambucano, estudioso da literatura inglesa, exerceu forte influência sobre artistas como Vicente do Rêgo Monteiro e João Cabral de Melo Neto, que teria sido “descoberto” por ele. Entre seus poucos livros estão “Quinze Poemas” e “Caminhos da Poesia” (ensaios), ambos de 1936. Cf PRADO, 2006, p. 115.

reconhecida pelas suas diversas sessões que a subdividia, dentre elas: a) “Diz-se...” que abordava as fofocas mais quentes da cidade do Recife: os novos casais, os namoricos, a chegada de estudantes vindos da Europa e que passavam as férias em sua terra natal e acontecimentos vinculados aos jovens desta elite; b) “A Sociedade”, precedida de crônica leve, que retratava os assuntos cotidianos que eram polêmicos, tal qual os casais que resolviam viver separadamente, como também as mães que entregavam seus filhos para outrem criá-los, todas estas situações tidas como problemas sociais que ameaçavam a estrutura familiar dos bons costumes; c) “Bom Humor dos outros”, que introduzia charges de um menino que passava por situações engraçadas e cotidianas, quase sempre mal entendidos frutos de dualidades do nosso idioma; d) “Ruas”, que apresentava inúmeras fotos das beldades femininas integrantes da elite recifense desfilando pelas ruas com os últimos looks vindos da França ou dos EUA; e) “Cinema”, com a programação semanal dos cinemas da cidade assim como matérias que traduziam entrevistas com beldades do cinema americano ou europeu e as polêmicas, no geral, que integravam o mundo cinematográfico de 1930; f) “O Brasil anedótico”, que apresentava em forma de charge as mais conhecidas anedotas da época traduzidas ao pé da letra, o que as tornava extremamente cômicas, etc.

Willy Lewin assinava a prosa ou o verso na folha de rosto enquanto Lula encarregava-se da colorida ilustração da capa substituída semanalmente, bem como ilustrava os demais textos. Posteriormente, o periódico passou a receber o auxílio de outros desenhistas, tais como Euclides, Hélio, Feijó e Nestor que eram novos intelectuais da cena recifense, acolhidos e apoiados por Lewin.

A amplitude da circulação do periódico não foi possível ser calculada: contudo, sabemos que originalmente as intenções de publicação visavam

⁴ Lula Cardoso Ayres (1910-1987) nasceu no Recife em 26 de setembro de 1910. Filho de João Cardoso Ayres e Carolina Cardoso Ayres, sócios da Usina Cucaú. Passou a infância na propriedade da família, no bairro da Madalena. Iniciou seus estudos em pintura com Heinrich Mozer, pintor alemão que morava na cidade do Recife. Em 1925, viajou para Paris, onde viveu vários anos, dedicados ao estudo de diversas tendências modernas, visitando museus, exposições e ateliês. Em 1930 retorna ao Brasil, fixando residência no Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Fez amizade com o Cândido Portinari e Orlando Teruz. Viveu dois anos na capital da República, onde ilustrou livros e revistas, trabalhou com Procópio Ferreira, pintando cenários para o teatro. Em 1932 retornou ao Recife, aproximando-se de Gilberto Freire como amigo, mas também como admirador de suas teorias. Décadas depois tornou-se idealizador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco.

atingir apenas a cidade do Recife. Assim, dentre outras características de sua estrutura interna, por exemplo, a arte fotográfica do cotidiano citadino ficava a cargo de F. Rabelo e A. C. Gonçalves. Ao final de cada edição, alguns anúncios comerciais finalizavam a Revista.

Como já foi dito anteriormente, por motivos desconhecidos, ela foi suspensa em seu número 18, equivalente a décima oitava edição já que o periódico era semanal, de 21 de junho de 1930. Supomos que este desaparecimento temporário esteja atrelado às inúmeras querelas políticas vividas pelo *Diário da Manhã* neste primeiro semestre de 1930. *P'ra Você* reapareceu dois anos depois, lançando o nº 19 apenas em 31 de outubro de 1932, todavia devemos deixar claro que deste momento em diante suspendemos o nosso manuseio, tendo em vista que esta pesquisa se prende as dezoito edições semanais do ano de 1930.

Creemos que o tom político utilizado na Revista corrobora com o do *Diário da Manhã*, onde o primeiro diretor-geral rompera com o Partido Republicano de Pernambuco para fazer oposição ao governador Estácio Coimbra (1926-1930) através de uma nova agremiação, o Partido Democrático de Pernambuco, apoiando no plano nacional o programa do Partido Democrático Nacional (PDN). Opuseram-se também nos debates em torno da sucessão de Washington Luís assim como apoiaram vigorosamente a Aliança Liberal, que tinha como principais candidatos João Pessoa e Getúlio Vargas. Após a visita da Aliança Liberal no Recife, em 1930, a censura ao Diário ficou cada vez mais frequente; o ponto culminante foi a prisão do então diretor-geral do jornal, Carlos de Lima Cavalcanti, na mesma semana em que a Revista *P'ra Você* desaparece de circulação sem nenhuma explicação.

Além das questões políticas, é possível constatar que a estética moderna que vemos na Revista corrobora com o mesmo aspecto gráfico do Jornal, sendo ambos considerados um marco na renovação da imprensa no Nordeste.

Entender as questões que perpassam a Revista é fundamental para que nos situemos diante das representações imagéticas criadas por ela e que veremos á seguir.

1. *Recife Moderno: um famoso cartão postal*

O Recife é uma dessas cidades metropolitanas de forte tensão entre o que se considera 'moderno' e o que se considera 'tradicional'. A sua História atravessa momentos de deslumbre e fantasia sobre um futuro possivelmente moderno, ao mesmo tempo em que havia um medo de ver a *urbe* distante das tradições e de seu passado profundamente idealizado⁵.

A cidade passou por inúmeras modificações estruturais que perduraram cerca de um século; a década de 1930 vivenciou esta tensão de modo bastante peculiar: por isso, neste primeiro período, darei destaque aos anos do intenso período de reformas ocorrido entre 1909-1926⁶.

Em um primeiro momento deste período (1909-1915) vemos que as modificações iniciaram-se através do *Plano de Saneamento do Recife* apresentado pelo engenheiro Saturnino Brito: este programa de obras integrou a primeira reforma urbana do Nordeste, a segunda do Brasil, logo após o Rio de Janeiro, implementado no intuito de promover uma reforma completa no bairro portuário a partir do Marco Zero da cidade, o que incluía medidas higienistas, tais como a reorganização da *Inspectoria de Hygiene*. A reforma, no entanto, não levou em consideração a conservação do patrimônio histórico. Prédios de suma importância histórica foram destruídos, tais como a Igreja do Corpo Santo, construída pelos portugueses na metade do século XVI, e os Arcos da Conceição e Santo Antônio, que davam passagem para a Ponte Maurício de Nassau.

Esta primeira parte da reforma, conhecida como a Reforma do Porto, ocorreu por volta de 1909. Com a vinda da família real para o Brasil e a abertura dos portos brasileiros ao comércio estrangeiro, ainda no século XIX, revigorou o porto do Recife que escoava a produção de algodão e cana-de-açúcar para o exterior. Com o aumento da demanda, o Porto passou a apresentar a necessidade de ter os seus ancoradouros ampliados, assim como suas instalações.

⁵ REZENDE, 1997, p. 25.

⁶ MOREIRA, 1995.

No bairro do Recife, devido ao porto, concentravam-se os comerciantes exportadores e importadores dos mais diversos tipos de mercadoria. Foi fazendo uso deste cenário como pano de fundo que Mário Sette⁷ construiu vários romances memorialistas, dos quais chamamos a atenção para *Os Azevedo do Poço* e seu enredo, obra que aborda justamente o momento de declínio econômico de algumas famílias tradicionais em contraposição ao crescente número de novos comerciantes que surgiam nos novos espaços organizados pelas reformas urbanas modernizadoras.

Mário Sette nasceu na cidade do Recife no ano de 1886. Devido ao ofício do seu pai de despachante aduaneiro viu-se envolto socialmente por uma classe média enraizada. Possivelmente este seja o motivo pelo qual os seus escritos tenham tamanha importância: Sette foi um letrado que acompanhou todas estas modificações estruturais e sociais entre os séculos XIX e XX.

Diante do exposto, *Os Azevedo do Poço* é um romance rico em descrições, que esmiúça os espaços físicos onde a trama transcorre, bem como a psique de suas personagens principais, que são distinguidas tanto pela classe econômica quanto pela conduta pessoal; podemos exemplificar através do caso dos irmãos Joca e Zumba Azevedo, já que o primeiro seria “todo mundano, sem possuir sensibilidade para essas preocupações de ordem afetiva”⁸ enquanto o segundo “sofria mais do que todos com a remodelação do Bairro do Recife. Razões de dinheiro e também de coração”⁹.

Os Azevedo da região do Poço da Panela era uma família de forte representatividade econômica e política no bairro do Recife no século XIX. Seu comércio de importação e exportação, durante muitas décadas, foi fundamental para a economia da cidade. Por isso eles se sentiam “semideuses”. Com as ditas primeiras modificações estruturais, Zumba, que seria o administrador do

⁷ Mário Sette foi um humanista que dedicou sua vida à Educação e às Letras de Pernambuco. Ele é conhecido e se reconhece como um vocacionado em revelar a ‘pernambucanidade’ de seu povo, em conduzir sua gente ao ‘caminho do saber’. Numa época em que o brasileiro, ou seja, o modo de ser brasileiro era um dos elementos de construção da nossa identidade nacional, seus escritos caíram como uma luva. Como escritor ficcionista, memorialista, cronista e didático, Mário Sette registrou não somente a História recifense, mas as diversas facetas desta, além de expor o lado pitoresco dos costumes da sociedade pernambucana – o que se restringia às realidades recifense, olindense e caruaruense. Em estilo simples e autêntico, ele marca definitivamente a Literatura do final do século XIX e início do século XX, imortalizando Pernambuco nas letras nacionais e internacionais – a exemplo de Portugal e Argentina. Cf. BARROS, 2010.

⁸ SETTE, 2005, p. 426.

⁹ Idem.

patrimônio, sente no bolso e no coração cada intervenção do bota abaixo realizado pela prefeitura. Mário Sette capta todas estas dores que a primeira Reforma Urbana causou e coloca de modo que “do Bairro do Recife muita coisa já desaparecera. Andava-se por ali com a impressão de que a cidade estivesse de mudança. [...] Não era o bairro que tinha fim, era a vida dele que se extinguia”¹⁰.

Durante toda a construção deste romance, Mário tece, de modo sutil, as grandes dualidades deste período: o novo em detrimento do velho e a classe social em detrimento dos sentimentos. É impossível que deixemos de observar todas essas nuances que, mesmo não sendo o foco desta pesquisa, tornam-se importantes para que entendamos os porquês de nosso recorte temporal. Já num segundo momento (1922-1926), de modificação estrutural da cidade, o Governo de Sergio Loreto efetivou várias obras de expansão urbana nas periferias, a exemplo do Derby, como também construiu a Avenida de Boa Viagem e efetuou a modernização de vários largos e praças. Podemos ver as metamorfoses desse segundo período na imagem abaixo, datada da edição de 15 de março de 1930, na qual se percebe a emergência de uma nova arquitetura para a *urbe*:

¹⁰ Idem, pp. 410-413.



O Recife
que se
renova

No Derby - Residência do sr. Joaquim Lima Castro

Em Boa-Viagem - Residência do sr. Oscar Amorim

(Projectos de Heitor Maia Filho)



Lar doce lar (imagem 01): "O Recife que se Renova". Imagens de residências de elite no novo bairro que se construíra com a Reforma: "No Derby – Residência do sr. Joaquim Lima Castro. Em Boa-Viagem – Residência do sr. Oscar Amorim". Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 15 de Março de 1930, p. 04.

À primeira vista pode parecer apenas a imagem de novas residências. Entretanto, pode-se perceber que a residência do Derby está com o portão da garagem aberto, enquanto a de Boa Viagem está com todas as suas portas, portões e janelas fechadas. Possivelmente, pelas impressões que se pode ter, a primeira seria uma residência fixa enquanto a segunda seria um local de veraneio.

Também é possível perceber que ambos os locais foram fotografados em um momento que não havia circulação de carros, pessoas ou animais; isto remete à localização geográfica das residências dentro da cidade, tendo em

vista que Boa Viagem era uma área muito distante dos bairros centrais, assim como o Derby, e por isso, aos olhos de hoje, podem significar que “arrebalde” já não estaria associado ao “habitat de gente pobre”, distante do burburinho da “urbe moderna” e sim um espaço buscado pelos novos ricos, cuja consequência é o encarecimento do solo urbano e, conseqüentemente, a reconceituação da ordenação espacial.

Todos esses cuidados, como o distanciamento das áreas centrais e a escolha de cidadãos com características socioeconômicas semelhantes para ocupar estes espaços, não impediram que a vizinhança, ainda assim, apresentasse traços de heterogeneidade:

No alagados e nas planícies extensas, a capital pernambucana se expandia por meio de uma multidão de casebres, construídos inicialmente em taipa de mão, palmáceas e capim – os notórios mocambos. O setor de chácaras abastadas que se desenvolvem no decorrer do século XIX nas cercanias do Capibaribe, na Madalena, em Apipucos e Torre, seria aos poucos circundado pelos aglomerados de mocambos, que se estendiam ainda por afogados, nas vizinhanças da praia de Boa Viagem. Envolveriam as áreas centrais num cinturão de moradias que seriam a máxima contradição ao padrão de adequação habitacional para uma cidade cujas elites queriam emular de Paris ou do Rio de Janeiro¹¹.

Através dessa citação de Marins, observamos que a urbanização não foi recebida com igualdade pelas diferentes populações que emergiam no Recife. O projeto elitista de modernidade era recepcionado de modo divergente pelas camadas mais humildes, que davam continuidade à construção de seus mocambos e aparentemente era indiferente para com a modernidade ou simplesmente não tinham a possibilidade de integrá-la.

Os mocambos, inicialmente de taipa de mão ou palha, perfeitamente adaptados às condições climáticas, persistiam e se concentravam nas áreas ao redor dos bairros centrais e residências mais antigas, utilizando materiais adquiríveis no meio urbano, como telhas e folhas de zinco, que acabaram por suplantarem rapidamente os materiais rurais. Sua transformação acabou por inviabilizar os discursos que viam na tipologia original uma expressão do saber da construção popular, passível de proteção e estímulo.

¹¹ MARINS, 1998, p. 168.

Sendo assim, constata-se que estas reformas realizadas e recebidas de modo discrepante, como a edificação do Derby e da Avenida de Boa Viagem, ocorreram no período de circulação da *P'ra Você*¹², o que exige que se acompanhe este processo através de algumas matérias que corriqueiramente tecem elogios às novas edificações bem como propagandas que anunciam, de maneira indireta, o 'ápice da modernidade' na *urbe*.

Essa postura, acredita-se, teria o intento de modificar não só os aspectos estéticos como também a própria mentalidade da população¹³. Quem por ventura não "consumisse" as palavras, possivelmente, ao observar as iconografias dos objetos *modernos*, participaria do 'discurso coercitivo pedagógico'¹⁴ por outras vias¹⁵.

Como qualquer outro empreendimento, os jornais necessitavam de investimento para continuar a circular. Partindo deste pressuposto, o termo 'moderno' aparece mil cento e oitenta e oito vezes no *Diário da Manhã* em 1930. Constatamos que o termo é usado recorrentemente nas matérias que relatam a situação política do nacional ou regional, em anúncios de produtos como também de entretenimento (principalmente, cinema e teatro¹⁶).

Já que as assinaturas não eram suficientes para manter os periódicos vivos e muitas vezes as funções de proprietário, redator, editor, gerente e impressor se concentravam na mesma pessoa, viu-se na propagação dos anúncios em gazetas, jornais e revistas uma ótima solução monetária, a exemplo da *P'ra Você* que teve duzentos e sessenta e dois anunciantes diferentes entre os anos de 1930 e 1933.

¹² Outras Revistas circularam na cidade do Recife no mesmo período, a exemplo de *Cinema* (1930), *Meia-Noite* (1930) e *Pilhéria* (1920-1930).

¹³ REZENDE, 1997, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵ A década de 1930 caracterizou-se, no Brasil, pela perda da hegemonia dos latifundiários cafeicultores e pela emergência da burguesia industrial brasileira. A estruturação do Brasil urbano-industrial e o projeto liberal-industrializante, sobrepondo-se às elites rurais, desenharam, de forma gradual, uma nova configuração da acumulação capitalista no país, no sentido da implantação de um núcleo básico de indústrias de bens de produção, bem como na redefinição do papel do Estado em matéria econômica, o que visava tornar o pólo urbano-industrial o eixo dinâmico da economia. (Cf. MENDONÇA, 1985, p. 13). A nova situação, implantada a partir dos anos 1930, veio modificar profundamente o quadro das aspirações sociais, surgindo nesse processo novas exigências também no que tange à educação e à pedagogia. Cf. VENTURA, 2001.

¹⁶ Podemos citar como maior exemplo a página 10 da edição de quinta-feira, 29 de dezembro de 1930, em que o termo é usado três vezes como adjetivo em anúncios diferentes.

Com esses anúncios, as empresas ganharam fôlego e começaram a especializar-se nos conteúdos e a na diagramação destes. Desta forma, os anúncios conseguiram acompanhar as frenéticas mudanças que se multiplicavam, principalmente, pelos novos objetos e meios de comunicação *moderna* que invadiam o cotidiano – carros, bondes elétricos, cinema, máquinas fotográficas portáteis, máquinas de escrever e o rádio, que viria a surgir no Recife no mesmo momento que a *P'ra Você*.

Esta eficiência, pressa, agilidade e mobilidade transformaram-se em marcas que definiram o modo de vida urbano; a imprensa buscou acompanhar o constante movimento, tentando expandir suas publicações para além das capitais. O discurso publicitário, propício nas cidades modernas, se articulava às novas necessidades ou pelo menos às que assim eram consideradas.

Diante desta conjuntura, as notícias tomaram novas proporções e passaram a circular mais rapidamente; várias pessoas se uniam em volta de um único jornal a fim de saber dos inúmeros ocorridos diários. Por isso, devido ao grande número de pessoas que não sabiam ler, iconografias eram usadas de maneira recorrente, convertendo-se em um recurso fundamental. Tânia Regina de Lucca, no livro *História da Imprensa no Brasil*, nos lembra que, pelo fato de a população que tinha acesso à alfabetização ser, naquela época, baixíssima, muitos jornais padeciam de leitores: no que tange aos leitores em potencial, basta lembrar que, em 1890, estimava-se em apenas 15% o montante da população brasileira alfabetizada¹⁷. E, no entanto, também é sabido que havia leitores de plantão em tudo que é lugar, em casa, no bonde, nas praças, leitores esses que narravam para os que não sabiam ler. Foi assim na Europa, foi assim no Brasil.

As palavras dizem diretamente o que desejam e, geralmente, são entendíveis em seu discurso; já as imagens possuem mensagens subliminares legítimas e, por isso, o seu estudo com cautela foi fundamental para esta pesquisa. Tal premissa nos conduz à dimensão epistêmica de que as imagens, em apreço, podem ser instrumento de conhecimento, pois, através das informações nelas contidas, podemos conhecer objetos, lugares, pessoas,

¹⁷ LUCCA, 2013, p.156.

desejos e projeções mentais que contribuem para a compreensão dos embates próprios de uma época¹⁸.

Por conseguinte, o anúncio que se segue é essencial para que percebamos as múltiplas nuances dos choques entre ‘tradicional’ e ‘moderno’:



Frigidaire (imagem 02): “A Maior Concepção Moderna para o Lar – Frigidaire da General Electric. Informações no Salão de Demonstrações da Pernambuco Tramways & Power Co. Ltd.”
Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 27.

Nessa segunda imagem vemos como a *Frigidaire General Electric* vangloria-se do título de *maior concepção moderna do lar*. As palavras não são escolhidas fortuitamente; tal concepção remete a conceber ou criar. Este objeto, de acordo com os termos no anúncio, seria o maior nascimento fruto da modernidade para com as necessidades domésticas.

Podemos ir muito além disto: com sua porta aberta, ela mostra um interior farto; esta seria uma possível alusão à opulência da modernidade ou até mesmo aos consumidores que estariam capacitados para possuir uma

¹⁸ Cf. CABRAL, 2009, p. 46.

Frigidaire. Em exibição no salão de demonstração da *Pernambuco Tramways & Power Co. Ltd.*, o produto ganha ares de engenhoca, extravagante ao ponto de ser exibido, ao mesmo tempo em que foi apresentado como uma necessidade para os lares que desejavam desfrutar com “plenitude” do moderno.

Eis um dos múltiplos exemplos das “maquinarias do conforto”¹⁹ que se tornaram profundamente necessárias no processo de higienização e, por tabela, de *modernização*. De acordo com François Béguin,

[...] os meios suscetíveis de orientar um certo modo de satisfação do corpo devem estar ao alcance da mão, ser, por assim dizer, uma inclinação do corpo antes mesmo de ser uma inclinação do espírito. [...] São as economias de tempo, de energia e de tensões que vão desenhar a rampa onde se pode fazer escorregar o pobre em direção a outros comportamentos; não proibir nada, mas substituir o que servia de suporte aos maus hábitos por um ambiente que consolide os bons hábitos. [...] O conforto é, portanto, um processo de invasão ao qual não se pode resistir, mas cujos efeitos são modulados segundo o lugar que ocupamos na sociedade. No nível mais baixo, a pressão é máxima²⁰.

Com tais dimensões, podemos considerar que, para além do viés econômico, a propaganda assumia a faceta educadora da *modernização*, fazendo-a de modo não coercitivo. Na verdade, envolvia os indivíduos num deslumbramento que principiou nas feiras mundiais no século XIX, avançando até os grandes *shoppings* do mundo atual, constituindo-se continuamente de novos meios carismáticos para tanto, a exemplo de anúncios cada vez mais elaborados e apelativos.

Vivendo e observando todas essas modificações, o pesquisador Walter Benjamin, na obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, captou o início da sedução exercida pelos signos do moderno e, por consequência, deu origem à teoria sobre o ‘fetiche pela mercadoria’ – em que os objetos passam a ser venerados de modo que apenas estes seriam capazes de satisfazer os moldáveis desejos humanos que são constantemente modificados pelas “novas” necessidades; na verdade, alguns destes impulsos são movidos unicamente pelas relações capitalistas de consumo.

O jogo entre exhibir e desejar promoveu, nas sociedades *modernas*, uma nova significação para os objetos, redefinindo ou omitindo os seus valores de

¹⁹ BÉGUIN, 1991.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

uso – a mercadoria passa a exercer profunda sedução, materializando-se em signo do ‘novo tempo’; uma das múltiplas características do processo de *modernização*, desse modo, é a dubiedade: ao passo que supre certas necessidades, a mercadoria não passa de um fetiche, de um desejo por vezes desenfreado. Assim, a vitrine que encanta as multidões é a mesma que só reintera as diferenças socioculturais e econômicas. No “*reino da eletricidade*”²¹, as mariposas atraídas pela luz e a beleza “*nas centralidades*”²² encandeiam-se em seu encantamento.

Com isso, as elites delegam-se como agentes do fascínio, propagando as benesses do *moderno* em nome de todos. Tendo em vista que apenas uma pequena parcela da sociedade poderia consumir *verdadeiramente* os significantes deste transcurso, essas mesmas elites atribuem acepções e funções à mercadoria que funcionem em seu benefício próprio.

Observando estes espaços de desigualdade, Paulo Barreto (vulgo João do Rio) escreveu a crônica “Mariposas de Luxo”²³, na qual, ambientada no início do século XX, ao cair da tarde na Rua do Ouvidor (Rio de Janeiro), *os elegantes* cedem espaço para os trabalhadores que transitavam, retornando fatigados de mais um dia de trabalho. Para além destes, também passavam as jovens “raparigas” que, em dupla, saíam das zonas periféricas, atravessando a cidade de bonde, rumo ao centro. Estas, por sua vez, se encantavam com as lojas que permaneciam acesas durante a noite. Eram “mariposas na luz”. Permaneciam ali, diante das vitrines, hipnotizadas por alguns segundos pela ideia de serem mariposas de luxo; todavia, necessitavam retornar à sua triste realidade e seguiam a caminhar rumo às casas de prostituição.

A respeito disto, Gervácio Batista Aranha considera:

João do Rio, na crônica referida, retrata uma cena bastante comum na cidade grande e moderna: as ambiguidades de padrão de consumo entre ricos e pobres. Aqueles, como consumidores ativos da vitrine burguesa, sobressaindo o espetáculo de mercadorias em exibição; estes, como meros contempladores desses locais de espetáculo, visivelmente frustrados após olharem, embevecidos, maravilhas as quais dificilmente terão acesso²⁴.

²¹ ARANHA, 2001, p. 313.

²² Idem, 2014.

²³ RIO, 2008, pp. 154-155.

²⁴ ARANHA, 2014, p. 405.

Percebe-se, portanto, que a dicotomia urbana, com destaque para a percepção de que a classe mais abastada tinha de si mesma: a fidalguia passou a se comportar como uma série de vanguardistas iluminados diante das ‘trevas’ que, para eles, tomariam conta da grande massa. Sentiram-se até no direito de ousar ou de ditar aquilo que era ‘moderno’ como salvação para os tantos problemas que cercavam a sociedade brasileira²⁵, omitindo, em contrapartida, o fato de que os aclamados benefícios eram efetivos apenas para uma pequena parcela privilegiada.

Todas essas medidas tomadas pela elite eram cercadas pelo medo da insubordinação popular e das incertezas políticas próprias do período. Estas colocações podem ser constatadas em algumas matérias da *Revista P’ra Você*, pois, mesmo propagando enunciados modernizadores, volta e meia é visível a presença de discursos e imagens que ressaltavam antigos hábitos do “populacho”, possivelmente buscando uma ruptura lenta e gradativa com os costumes correntes, já que o século XIX foi marcado pelas inúmeras revoltas populares em todo o território nacional. É possível que este comportamento seja a legítima expressão dos novos letrados, filhos de uma pequena parcela abastada da população, que compunham o grupo editorial do periódico citado.

Com relação aos que trabalhavam no periódico, houve diferenças profundamente interessantes. O projeto da *Revista P’ra Você* foi dirigido por Willy Lewin e Luis Cardoso Ayres. Do primeiro atentamos apenas para sua aparente neutralidade diante das efervescências política do período. Já o segundo compartilhava da amizade e da perspectiva de Gilberto Freyre, tendo como principal ponto de vista a necessidade de não permitir que a modernidade engolissem por completo as ‘tradições recifenses’. Alguns outros participantes do corpo editorial, como Austro Costa, compartilhavam da perspectiva modernista mais efetiva e totalizadora, propagada pelo advogado e jornalista Joaquim Inojosa (1901-1987)²⁶. Assim, a modernidade era um projeto comum desta elite de letrados, que não compartilhava uma execução consensual, em que mesmo ali havia uma pluralidade de pensamentos.

²⁵ REZENDE, 1997, p. 56.

²⁶ Joaquim Inojosa de Albuquerque Andrade Lima nasceu em 27 de março de 1901, na Vila de São Vicente Ferrer, antigo povoado de Timbaúba, no Estado de Pernambuco, hoje município de São Vicente Ferrer. Em 1919 ingressou na Faculdade de Direito do Recife, bacharelando-se em 1923 e exercendo as atividades de advogado e promotor. Faleceu em 12 de janeiro de 1987.

2. *Viver no Recife em 1930: transitar entre antagonismos*

A força das tradições e as dificuldades socioculturais e econômicas formavam diferentes barreiras que desdobravam os projetos de modernização nacional citados; deste modo, a nossa *modernidade* teve um fluxo de realização diferenciada das capitais europeias. Dito isto, no Recife tais características imprimiram um ritmo singular para o desenvolvimento da cidade. Recife recebeu essas “seduções do moderno” de maneira bem própria, articulando novidade com ‘tradição’: ao passo que relutava em se entregar ao novo, ficava cada vez mais desejosa em receber tantas inovações. Podemos perceber essa tensão nas colocações de Mário Sette que seguem:

Populares gostavam de ver o avanço das obras de reforma do bairro. Aos espíritos moços faziam bem aquele derrubamento em massa, aquele aniquilamento de vielas e becos, para que tudo, depois, se reerguesse novo, amplo, arejado. Às vezes, encontrava-se por ali quem, não querendo acompanhar inteiramente dessas opiniões e entusiasmos, ponderasse: “A gente vai ter saudade disto tudo mais para adiante...”²⁷.

Diante do exposto, voltamos nosso olhar para outra obra de Sette: *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo* é considerada sua obra prima no que se refere às obras de não-ficção; foi lançada em 1932, vindo a ser conhecida em todo o Brasil na sua edição comemorativa no ano de 1948. A respeito desta, Gilberto Freyre escreveu “quem lê Arruar... se é pernambucano fica mais pernambucano; se estrangeiro, mais simpático à gente pernambucana e à cidade que não é apenas Capital de um Estado, mas metrópole de uma região”²⁸. Unindo as múltiplas vivências que possuía da cidade do Recife, Sette escreveu uma obra em que o saudosismo não condenava as modificações feitas na sua amada cidade, pois suas formas essenciais “jamais poderiam ser modificadas”:

Não se obliteram os traços marcantes da fisionomia de uma cidade. Quem há mais de século viveu e no presente ressuscitasse não se perturbaria com as transformações de sua cidade a ponto de nela

²⁷ SETTE, 1938, p. 410.

²⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição de 26 de novembro de 1948.

deixar de encontrar com abundância motivos de recordações e de saudades. Ademais, existe em cada cidade, para os que a amam e muito sabem senti-la, uma impregnação tôda peculiar, como um aroma pessoal, que os anos não destroem. No Recife êsse particularismo se evola num sino, num pormenor de procissão, num desvão de bairro, numa volta do rio, num perfume de tabuleiro, numa galhofa do povo, numa toada de Carnaval, numa alamêda de sítio, num sabor de oiticoró ou de abacaxi... Tôdas essas coisas haverá em diferentes terras, mas no Recife elas se harmonizam com a paisagem no nosso entendimento²⁹.

Através da leitura de *Arruar*, temos a sensação de que existe uma cidade para cada habitante, pois tudo o que materialmente há na cidade do Recife existe em várias outras *urbes*; ainda assim, é a significação dada pelo vivente daquela época que transforma qualquer característica recifense, mesmo que modificada, em algo aparentemente 'inesquecível'.

Diante disso, viver no Recife dos anos 1930 era um misto de hábitos e sentimentos perante o *moderno*. Além das reformas que citamos, houve a instalação da luz elétrica e também dos bondes elétricos, que causaram bastante alvoroço em 1914; uma nova rede de esgotos, projetada por Saturnino de Brito, inaugurada em 1915, expressara a preocupação com a higiene e a saúde publica; o Recife também presenciara um outrora inimaginável evento, que veio a ocorrer em 1916: o seu primeiro desfile de modas, no Teatro Moderno, promovido pela Casa Godim, algo que mexera com os hábitos provincianos da época³⁰.

Todos os tipos de novidades se espalhavam pela *urbe*. Porém, cada inovação tinha um ritmo próprio e algumas demoravam a ser efetivadas – a exemplo do bonde elétrico:

E já que o assunto é o bonde elétrico, este é o único equipamento urbano acerca do qual o recifense não pode se orgulhar de sua cidade, pois não só chega ali com muitos anos de atraso em relação às maiores cidades do Brasil (Rio, São Paulo...) como ali chega com algum atraso em relação a cidades bem menores, a exemplo da capital paraibana. Conforme visto acima, já em 1912 essa capital conta com o "melhoramento". Enquanto isso, o Recife [...] só em 1914 conta com o decantado meio de transporte moderno³¹.

²⁹ SETTE, 1948, p. 60.

³⁰ Os hábitos provincianos destacados por Antônio Paulo Rezende remetem à ausência de vida noturna na cidade em meados do século XIX, justamente pela falta de iluminação ou de atividades noturnas, a exemplo do cinema; esta expressão também se refere ao modo de vestir e à mudança no comprimento dos vestidos. Cf. REZENDE, 1997, p.59.

³¹ ARANHA, 2001, p. 301.

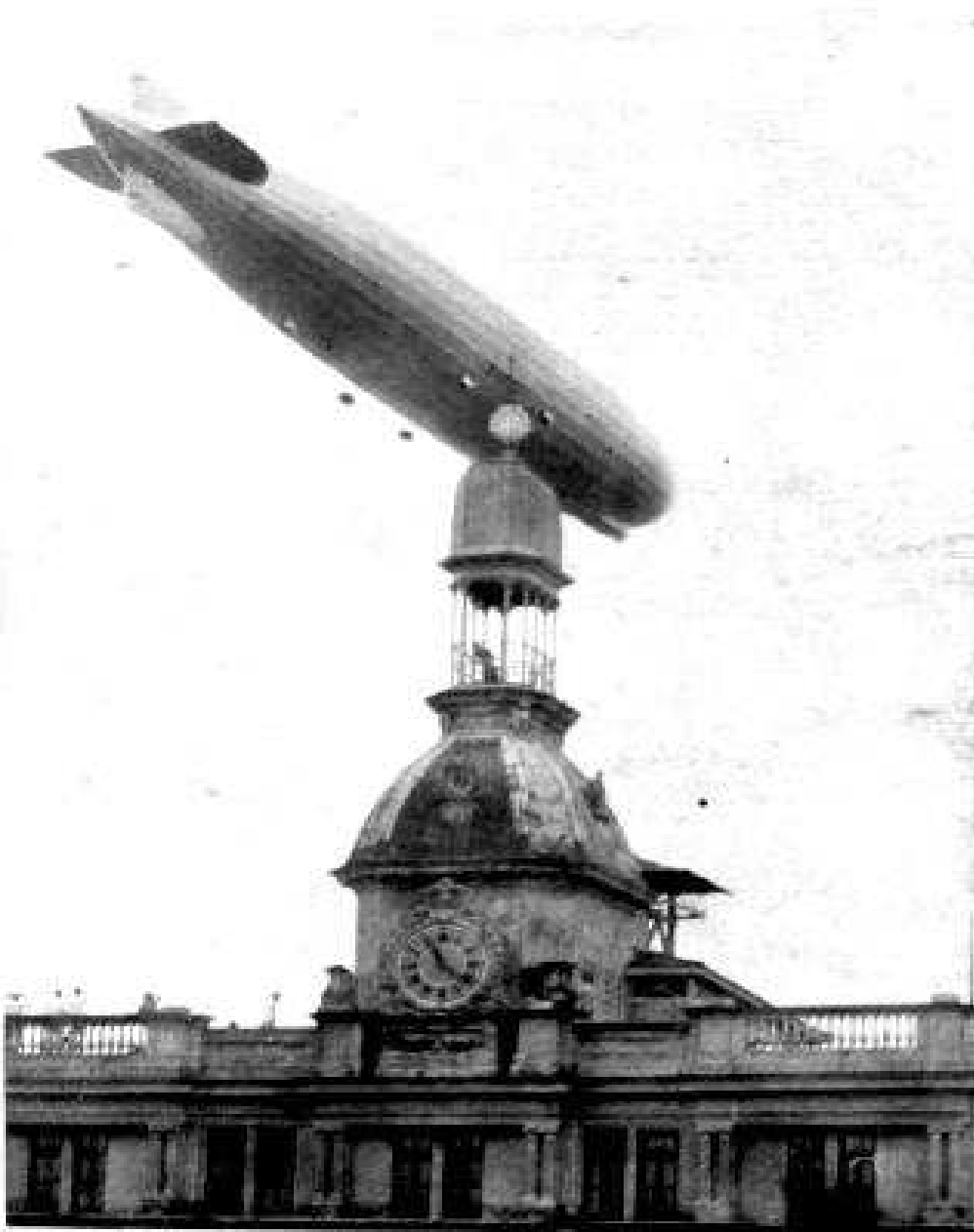
Alguns objetos já eram conhecidos em outras capitais do Brasil; contudo, isso não modificou a surpresa popular recifense diante das inovações. Para além do bonde, outra *aparição* que movimentou a cidade ocorreu em 22 de maio de 1930, com a passagem de um Zepelim. O fato causou grande alvoroço e foi largamente repercutindo como um dos maiores símbolos da inserção do Recife no *hall* das modernas capitais mundiais.

O dirigível saiu da cidade de Sevilha (Espanha) diretamente para a capital pernambucana, posteriormente seguindo rumo ao Rio de Janeiro; cerca de 15.000 pessoas compareceram ao bairro de Giquiá a fim de recepcionar o ‘Balão’, que só foi amarrado à noite devido aos ventos contrários que o fizeram dar voltas sobre o Recife³².

Na terceira imagem, abaixo, o relógio do jornal *Diário de Pernambuco* marca onze e vinte da manhã. O fotógrafo captou o momento exato em que o dirigível passava sobre a torre. Poucas pessoas estavam no pavimento superior do prédio do jornal: homens que seguravam papéis contra o sol a fim de ver melhor o Zepelim passar. Este não era apenas um passeio de coluna social. Era um registro fotojornalístico, mesmo que o fotógrafo e os editores não soubessem ou mesmo não fizessem ideia da importância desse registro³³.

³² Cf. *Diário de Pernambuco*, nº 117, ano 105, edição de sexta-feira, 23 de maio de 1930.

³³ “O moderno fotojornalismo terá visto a luz do dia pelos anos vinte, devido a vários factores, entre os quais a modificação de atitudes e ideias sobre a imprensa. Barnhurst salienta que, após a I Guerra Mundial, se valorizou a eficiência e a comodidade. Essa terá sido, em conjunto com o aparecimento de máquinas mais pequenas e providas de objectivas de boa luminosidade, como a Leica, uma das razões que levaram à obtenção de imagens sem a cooperação dos sujeitos fotografados e à ‘fotografia cândida’ (candid photography)”. Cf. SOUSA, 1998, p.13.



O "Graf Zeppelin" voando sobre a torre do "Diário de Pernambuco"

Nas alturas (imagem 03): "O 'Graf Zeppelin' voando sobre a torre do Diário de Pernambuco".
Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 31 de Maio de 1930, p. 17.

A comoção causada na população rendeu inúmeros relatos em vários periódicos do período. Surpresa, admiração, medo e comoção perpassam os discursos dos populares entrevistados pelo *Diário da Manhã*; os aparatos do moderno tinham a capacidade de provocar, entre os populares, inúmeras reações. Vê-se que a carga emocional vinculada à imagem é intensa, pois o

dirigível passa por um marco arquitetônico, histórico e jornalístico regional. Não poderíamos construir esta narrativa sem destacar a representatividade do *Diário de Pernambuco* para a cidade do Recife.

Na cena da página anterior, o edifício ainda era localizado na Praça da Independência, ou popularmente “pracinha do Diário”, com um corpo jornalístico denso que contava com contribuidores externos de peso, como o pintor Manuel Bandeira. Todas estas constatações só reinteram que nenhuma imagem foi predisposta aos leitores de maneira casual ou aleatória.

Com relação a esta construção imagética de momentos “chave” do passado, Durval Muniz de Albuquerque Júnior reintera que

a cidade moderna, da qual o Recife do final do século XIX e início do século XX, é um exemplo, é atravessada por constantes fluxos de desterritorialização, é ameaçada constantemente pela perda de identidade, daí o investimento que fazem seus habitantes em estratégias de monumentalização, de memorização, a tentativa de usando superfícies de registro, como a fotografia, evitar seu esquarteramento, seu despedaçamento causado por novas vias e vidas³⁴.

Concordamos com Albuquerque Júnior quando ele estabelece a sutileza do papel da fotografia na “estratégia de monumentalização”, ou seja, a tentativa de eternizar o momento e fazer com que pessoas e lugares não sejam esquecidos ou enterrados pelos novos tempos, o que torna a fotografia um instrumento essencial para que entendamos a perspectiva dos viventes da época, especificamente os recifenses de 1930.

Por sua vez, a ruptura brusca com o passado preocupa aqueles que têm vínculos com as tradições e, por isso, algumas imagens passam a ser preservadas, no intuito de armazenar as representações mais próximas do que os viventes dessa época considerariam como suas origens. Eis uma das muitas tensões vividas nos estertores da Republica Velha: a aflita relação entre o ‘moderno’, exaltado pelos admiradores do progresso, e a ‘tradição’, defendida pelos conservadores ou pelos que temeriam os exageros das rupturas. O maior problema aqui em questão estaria em definir onde essas zonas impõem suas fronteiras e onde elas podem ser tombadas. Sobre este problema, Rezende se manifesta da seguinte maneira:

³⁴ ALBUQUERQUE, 2009, p. 14.

O Recife é uma dessas cidades de forte tensão entre o moderno e o tradicional. A sua história está atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das tradições e o desejo de reafirmar seu passado profundamente idealizado. [...] A preocupação com o moderno e o tradicional não estava, apenas, restrita às novas máquinas que circulam pela cidade e às diversões importadas que aumentam seus números de simpatizantes. A forte presença do passado se contrapõe ao considerado moderno. Alguns intelectuais resistem a certas inovações³⁵.

Rezende nos propõe a pensar sobre o passado da capital pernambucana como uma construção idealizada. A monumentalização fotográfica citada anteriormente é um dos múltiplos exemplos da constituição deste passado. Todavia, observamos com ressalva a colocação relacionada à resistência de intelectuais nesse período, tendo em vista que a privatização do direito de ser 'rebelde' era a marca forte de uma sociedade, desta feita, escravocrata³⁶.

Por isso, alguns intelectuais utilizaram desta ferramenta para demonstrar sua resistência a inovações específicas, a exemplo de Gilberto Freyre e o *Manifesto Regionalista*³⁷, que abertamente pregavam sobre o regionalismo e o tradicionalismo pernambucano, ao mesmo tempo em que atacavam a

³⁵ REZENDE, 1997, pp. 25-91.

³⁶ Ibidem, p.26.

³⁷ "O regionalismo que irrompe no *Manifesto Regionalista* difere daquele que ressoará em parte do romance nordestino da década de 1930. Muitos dos títulos que acabaram por receber o rótulo de regionalistas possuem uma perspectiva absolutamente diversa da sugerida pelo Manifesto. Coincidem no ponto de partida, o Nordeste, mas se opõem nas conclusões críticas quanto à situação social da região. É claro que, em alguns autores, as propostas do regionalismo de Freyre possuem uma grande ressonância, não como aplicação de um programa sociopolítico nas elaborações estéticas, mas como signos compartilhados de um ambiente intelectual e de percepção das transformações sociais. Em 1926 ocorria na cidade de Recife, o I Congresso Brasileiro de Regionalismo, resultado de reuniões entre intelectuais simpáticos à ideia e que se encontravam, desde 1923, na casa de Odilon Nestor. Entre eles, destacavam-se Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Estes se consolidariam como os principais representantes do 'movimento', tomando esse termo num sentido bastante limitado, pois não é possível conferir a ele uma sequência linear e organizada. A importância simbólica do Manifesto fica patente quando vislumbrada no contexto dos anos 20 e a partir dos debates que busca estabelecer diante dos discursos intelectuais em voga. O ' pano de fundo' é a modernização capitalista que 'dá seus primeiros passos' no decênio de 20, com a ampliação dos aglomerados urbanos, a expansão das relações mercantis, a urbanização e a decadência já em estado avançado da grande produção canavieira do Nordeste. As disposições que definiam o campo intelectual giravam, em certa medida, ao redor dos debates advindos com a 'renovação' estética e cultural propugnada pela chamada Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo. O modernismo, por sua vez, sugere um aspecto da mobilização intelectual quanto às possibilidades do progresso durante a República Velha e apontava para o esgotamento dos modelos estéticos hegemônicos durante o período". Cf. SANTOS, 2011. p. 401.

modernização das tradições originárias que ‘ameaçavam dominar’ a História da cidade, aos olhos do autor e de seu manifesto.

No *hall* de suas obras, que transitam da gastronomia à política, percebe-se que Freyre tende a construir uma ode aos costumes ditos tradicionalmente recifenses, posteriormente chamados por ele de ‘nordestinos’, exaltando sempre o *sossego do campo* comparado à *superficialidade da vida urbana*. Esse mix, resultante da exaltação mencionada, seria a definição por ele atribuída a uma ‘pernambucanidade’.

O sociólogo também foi opositor ao movimento modernista paulistano de 1922; décadas depois admitiu a importância deste para o Brasil, assim como para o movimento modernista pernambucano. Chegou até a requerer para si próprio a fundação deste último, intitulado o *Manifesto Regionalista* como o primeiro documento que ressaltava a importância de valorizar a *cultura regional nordestina*³⁸.

Ainda que Freyre não escrevesse para a Revista *P’ra Você*, é possível observar um flerte com pensamento regionalista através da coluna “*Os Tipos Populares da Cidade*”. Esta, corriqueiramente, trazia imagens de várias pessoas que rememoravam os hábitos tradicionais, a exemplo de fumar um cachimbo na rua ou transportar-se no lombo de animais. A coluna recebeu esse nome em 1932, elegendo Oscar Maia como seu fotógrafo oficial; antes disto, vários fotógrafos participavam de maneira irregular.

Mesmo sendo uma Revista com ares futuristas e modernistas, como já dito, esta coluna apresentava uma visão saudosista para com o que ainda era considerado ‘tradicional’ e ‘arcaico’. Isso fica claro quando se observa, na sétima edição da Revista, um poema composto por Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, intitulado “A Casinha Pobre da Minha Rua”³⁹:

Casinha pobre,
muito humilde deante das outras casas,
da minha rua meio triste de arrabalde.

As outras não são ricas, é verdade,
mas estão longe de ti. Tão longe!
Ellas são remediadas:

³⁸ É necessário esclarecer que o movimento modernista pernambucano ocorreu em meados de 1960, período este em que também foram definidas as novas delimitações das regiões brasileiras. O espaço, que antes era chamado de ‘Norte’, foi dividido entre Norte e Nordeste.

³⁹ *Revista P’ra Você*, edição de 05 de Abril de 1930, p. 11.

têm quasi todas a elegancia das suas venezianas, das suas cornijas, das suas platibandas.

Há até no meio dellas um sobrado!
E logo ao teu lado, casinha pobre,
fica um chalé pedante,
insultando a tua humildade.
Felizmente, do outro lado, como um consolo,
há um muro – teu irmão – todo em ruínas, virgem de cal.

(...)

Me perdoa, casinha,
a minha antiga insensibilidade
que não te sabia compreender.

Me perdôa!
Eu te bendigo.
Eu compreendi a humildade
Eu aprendi a ser humilde
contigo, casinha pobre...

Percebe-se, portanto, uma valorização do que é tido como “humilde”, não para que se tome aquela humildade como modelo de vida, mas como uma espécie de pedagogia social do comportamento e do caráter: quando o poeta diz “eu compreendi a humildade, eu aprendi a ser humilde contigo” [com a casinha], ele sugere que sua personalidade foi moldada no passado e no arcaico, deixando entender que seu futuro deve visar o ‘moderno’. Ora, se ele teve uma “antiga insensibilidade que não te sabia compreender”, isso quer dizer que tudo aquilo que lhe foi apresentado como novo e desenvolvido o teria feito esquecer seu passado de tradições, de modéstia, de privações. Seria essa a ‘alma’ do recifense? Alguém que tem acesso ao que há de mais desenvolvido sem perder de vista o senso de ‘compaixão cristã’? A resposta vem no próprio poema: “Eu creio que há em ti, casinha christã da minha rua esquecida, uma alma dolorosa, que sofre em silêncio, com medo de que alguém...”⁴⁰.

Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira deixa subtendido com tais reticências que o ‘arcaico’ tem medo do ‘moderno’. Que a ‘tradição sofre em silêncio’ vendo a rapidez com que os aparatos sedutores da industrialização adentram na cidade. E essa comparação está nítida em seu texto: “e logo ao teu lado, casinha pobre, fica um chalé pedante, insultando a tua humildade”. Para o autor, ao menos nesta poesia, a modernidade não respeita o ritmo da

⁴⁰ *Revista P’ra Você*, edição de 05 de Abril de 1930, p. 11.

tradição, não dá a ela o tempo necessário para se adaptar aos novos tempos. E, além de não lhe dar tempo suficiente para maturar o que chega, ainda insulta sua lentidão e esnoba suas aparências.

Mas, continua o autor, nem tudo está perdido: “felizmente, do outro lado, como um consolo, há um muro – teu irmão – todo em ruínas, virgem de cal”. A tradição resiste, mesmo com todo o poder que a modernidade dispõe e toda a riqueza que dela decorre. A tradição está ali, firme, reluzente, resiliente, querendo provar que ainda tem fôlego. Portanto, quer dizer o poeta, a Recife da década de 1930 é uma cidade que está aberta à inovação, mas que não deixa que se apaguem as suas “raízes” culturais, os focos do passado que a constituiu, nem a “humildade cristã” que moldou seu caráter. Assim, o poema é precedido, na mesma sétima edição da Revista, de uma fotografia, de autoria de F. Rebello, que tenta captar tal ‘resistência cultural’ ao mesmo tempo em que a imagem é um visível contraste com a noção de um Recife moderno/civilizado:



«ASSUMPTANDO»

F. REBELLO

Imagem 04: “Assumptando”. Fotografia de dois ‘homens comuns’ do Recife.
Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 05 de Abril de 1930, p. 10.

Sendo assim, por tudo que já foi dito, cremos que o estudo das imagens da Revista, e sua relação com a modernidade, necessita de maior aprofundamento dentro desta pesquisa. É o que será feito a seguir.

3. *Novas Sensibilidades, Novas Imagens*

No século XX, as fotografias representam um dos múltiplos frutos das novas sensibilidades estabelecidas com os *objetos modernos*. O trato com a fotografia é modificado quando já não se faz necessário um especialista ou, de certa forma, quando se perdeu o misticismo científico através das descobertas de Louis Jacques Mandé Daguerre; com o apoio do governo francês, em 1839, suas pesquisas popularizaram os mecanismos da fotografia estendendo esta prática, em tese, para qualquer cidadão.

Desta forma, surgiram imagens produzidas fora dos estúdios e que poderiam ser consideradas como registros do corriqueiro. A possibilidade de eternizar o cotidiano já fazia parte dos hábitos de algumas famílias na capital federal brasileira em 1840. Para além de todas estas circunstâncias, a própria fotografia modificou-se com o passar do tempo, deixando de ser algo puramente artesanal para estabelecer-se como uma verdadeira indústria; assim, tornou-se mais fácil adquirir os produtos fotográficos e fazer seus próprios registros⁴¹.

A fotografia fornece um testemunho que exige cautela. Ao congelar o tempo, ela promete sobreviver até mesmo a todos nós. Por isso, ao historicizá-la, deparamo-nos, tal mesmo como desde os remotos registros das pinturas rupestres, a necessidade de representar a imagem de si próprio e de outrem – ainda assim, não vamos abordar um recorte temporal tão vasto. O fim do século XIX e o início do XX caracterizam a chave para que se entenda como a fotografia tornou-se uma ferramenta ideal na repercussão dos conceitos de modernidade, tornando-se, inclusive, uma das próprias personificações dela.

No início da Segunda Revolução Industrial havia uma verdadeira corrida entre a Inglaterra e a França para patentear todas as invenções que iam surgindo. Muitas pesquisas eram realizadas e descobertas eram feitas de maneira intencional ou acidental. A fotografia não foi uma descoberta ou uma invenção que se findou em si só: durante anos, várias pessoas de diferentes

⁴¹ É necessário recordar que este é mais um signo da modernidade que só poderia ser adquirido por aqueles que desfrutassem de uma confortável condição financeira.

nacionalidades trabalharam para conceber a foto da maneira que conhecemos atualmente.

Com sua expansão e efetivação no cotidiano, a fotografia passa a integrar novos gêneros de comunicação. Assim, o fotojornalismo, por exemplo, assume as capas das publicações, dividindo-se em quatro subtipos conhecidos hoje: a) a *fotografia social*, que retrata os ocorridos do cotidiano; b) a *fotografia de tragédias*, que capta eventos extraordinários que envolvem muitas mortes e/ou danos patrimoniais; c) a *fotografia cultural*, que costuma chamar a atenção para a notícia antes mesmo de esta ser lida; d) a *fotografia policial*, que retrata as tragédias do cotidiano; e) por fim, a *fotografia esportiva*, que capta os momentos marcantes das competições esportivas. Como tudo era novo, essas divisões não eram delineadas em 1930⁴² e, por isso, não podemos nos valer delas nesta pesquisa.

O fato é que, num primeiro momento, imagens significativas foram disponibilizadas pelo *site* da fundação Joaquim Nabuco em preto e branco; todavia, durante a pesquisa, consegui perceber, em um segundo momento, que originalmente suas páginas são coloridas; nesse caso, colorido significava fazer uso da sobreposição de cores primárias e secundárias diretamente nas imagens.

A foto colorida como conhecemos só foi possível a partir de 1935 com o lançamento do rolo de filme *Kodak Crome*. Com o passar das décadas, a máquina fotográfica assume definitivamente o papel de ‘medusa da modernidade’⁴³, já que, assim como o mito grego, a mesma tem no olhar o poder de paralisar aqueles que se apresentam diante desta, eternizando-os em estátuas.

Esse ato de “construir estátuas” não teve como início apenas o século XX; por volta de 1842, o Recife, por exemplo, já era capturado por fotógrafos viajantes. Várias dessas imagens privilegiam a estética urbana e a imagética cosmopolita burguesa⁴⁴. Todos esses retratos construíram uma memória visual do processo de modificação da cidade, reinterando a importância desse acervo cultural para a historiografia.

⁴² BIONDI, 2011, p. 03.

⁴³ BERRAL, 2009, p. 45.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 44.

A fotografia passa a ser uma fonte documental capaz de revelar alguns aspectos da História Social e Cultural da cidade do Recife⁴⁵, abrangendo, deste modo, uma vasta variedade de códigos representativos que a transforma em um documento repleto de paradigmas.

A *leitura indiciária* de todas as imagens a que tivemos acesso fez com que fosse possível perceber novos fatos sobre a modernização do Recife. Rastreando sinais, indícios e signos⁴⁶ sutis, inquirindo os fatos e fotografias que registraram as transformações infraestruturais em andamento nas principais cidades do país, bem como as novas sensibilidades entre os indivíduos que vivenciaram estes momentos, pudemos moldar a fisionomia de uma cidade em um período temporal que, apesar de muito estudado, ainda não foi pesquisado de modo abrangente pela perspectiva aqui sugerida.

Sendo assim, a pesquisa com fotografias parte de um consenso de que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”, atribuindo-lhe credibilidade e um peso real bem singular⁴⁷. Todavia, ao lidar com as fontes, observa-se que existem questões mais profundas que não são abarcadas pela materialidade fotográfica – apenas o contexto sócio cultural auxilia no entendimento, pois “sabe-se que uma dada imagem é uma representação do mundo que varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz”⁴⁸.

Partindo de todos estes pressupostos, percebe-se que o Recife nos chega enquanto representação, sobretudo pelas imagens visuais. Já se destacou aqui o poder icônico de referência das imagens para a identificação desta cidade; contudo, o poder de retenção das iconografias vai além, nascendo de maneira anterior à leitura. Começemos nas imagens mentais⁴⁹ e

⁴⁵ BERRAL, 2009, p.54.

⁴⁶ GINZBURG, 1990, p.150.

⁴⁷ DUBOI, 1998, p. 25.

⁴⁸ BORGES, 2009, p. 17.

⁴⁹ “Há inúmeras coisas que podem ser chamadas de imagens: figuras, estátuas, ilusões de ótica, manchas, sombras, padrões, diagramas, fotos, hologramas, poemas, memórias e mesmo ideias, entre outras. A diversidade patente dessa simples lista, que esta longe de ser completa, pode conduzir apressadamente à conclusão de que qualquer compreensão sistemática e unificada da imagem só pode estar fadada ao fracasso. [...] Antes de uma definição universal do termo deve-se observar os lugares nos quais as imagens se diferenciam umas das outras com base nas fronteiras entre discursos institucionais diferentes. [...] Cada ramo dessa família designa um tipo de imagem que é central ao discurso de uma dada disciplina intelectual: a imagem mental pertence à psicologia e epistemologia, a imagem ótica à física, a gráfica, escultural e arquitetônica à história da arte, a verbal à crítica literária e a

no arquivo de memória que cada um carrega consigo e que é acionado pelo pensamento, movendo a roda do devaneio.

A partir do desenvolvimento da fotografia, a História da fabricação das imagens teve uma alteração significativa. Mesmo considerando a foto como um ato de criação, que faz do fotógrafo um artista, constata-se que esta é resultado de um processo científico que está entre a realidade retratada e o indivíduo que aciona a máquina fotográfica. Nesse sentido, a foto é uma lembrança do objeto que um dia ali esteve diante da objetiva, como uma marca ou pegada que foi possível captar⁵⁰.

Já que a fotografia é um fragmento do que existiu, tem-se a possibilidade de ler as cidades e seu valor documental através destas; historiadores/as se apropriam em busca de constatar a presença ou a ausência de determinados prédios, o estado das ruas, o trajar dos habitantes, os sinais da modernização urbana – ou a sua falta, captando a vida presente em um momento do tempo, congelando a imagem no papel através da captação de luz⁵¹.

Este é um período que, como cita Severino Cabral Filho – parafraseando Peter Gay –, se configura repleto de “bênçãos e flagelos”⁵²; todavia, as imagens da *P’ra Você* centralizam-se apenas na primeira categoria e poderiam, inclusive, passar despercebidas como um mero retrato⁵³, já que “saber que é fotografado modifica completamente a postura diante da câmera. [...] A fotografia não possui a capacidade de expor verdadeiramente quem foi o indivíduo, pois não capta a sua essência”⁵⁴.

Pergunta-se, assim como se perguntou José Luciano de Queiroz Aires, no texto “Com as Fotografias em Cima da Mesa: o que fazer historiador?”⁵⁵, o que o/a historiador/a pode e deve fazer quando se depara com o registro

perceptiva ocupa uma região fronteiriça na qual fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudiosos da ótica colaboram da ótica com filósofos e críticos literários. [...] É certo que cada tipo é estudado no interior de uma dada disciplina. Nem por isso se pode negar que as diferenças estão, de fato, inscritas na própria natureza da imagem em virtude do canal em que cada um desses tipos se corporifica”. Cf. SANTAELLA, 1992-1993, pp. 36-46.

⁵⁰ PESAVENTO, 2007, p. 22.

⁵¹ Ibidem, p. 23.

⁵² CABRAL FILHO, 2008.

⁵³ “A foto retrato é um campo onde funcionariam quatro forças: o fotografado se julga, é julgado por terceiros como também é julgado pelo fotógrafo ao mesmo tempo em que serve como painel de exibição da arte do fotógrafo”. Cf. BARTHES, 2015, p. 20.

⁵⁴ Ibidem, p. 18.

⁵⁵ AIRES, 2013, p. 244.

fotográfico? Uma possível resposta, no que diz respeito à pesquisa aqui realizada, pode ser encontrada quando se retoma a perspectiva dicotômica entre o que era concebido como ‘moderno’ e ‘não moderno’ no Recife de 1930 e como as imagens realizam tal dicotomia.

Observo que se construiu, ao longo das edições pesquisadas, um intuito furtivo de associar imagens específicas às atitudes populares, criando figuras que pudessem representar tradições regionais. Se o objetivo era o de engrandecer ou o de diminuir os populares, não é possível saber. Acredito que, por não fornecer o nome das pessoas que eram fotografadas, haveria a intenção de identificação coletiva com a imagem. Por outro lado, a atitude poderia significar o desprezo pela figura comum ou até mesmo não designar celebridades dentre os “tipos comuns”, nem pô-los em um mesmo patamar.

Outros recursos, além da fotografia, eram utilizados com frequência para ilustrar estas dicotomias. As charges fazem parte da imprensa desde seu surgimento no Brasil. Seu teor satírico e desinibido é uma ferramenta que desbancava a fotografia em vários aspectos. A charge poderia ressaltar defeitos e qualidades físicas e comportamentais, expondo a várias conjunturas que formariam uma personagem ‘ridícula’, ‘heroica’, ‘dissimulada’, etc.

Além de integrarem os chamados “grandes jornais”, como o *Diário de Pernambuco*⁵⁶, o *Jornal do Recife*⁵⁷, entre outros, as charges também apareciam em várias revistas importantes como *A Pilhéria*⁵⁸, *A Maria*⁵⁹, *A Revista da Cidade*⁶⁰ e outras. A próxima figura, de número cinco, que se pode visualizar na página a seguir, pode parecer uma simples ilustração de uma mulher mulata, acompanhada de um poema dedicatório. Contudo, a imagem possui delicadas mensagens que elucidarei logo após sua leitura:

Mulata da minha terra, que a minha vida machuca e os meus óio catuca com esse óio quebrado; eu só queria pôde, mulata da minha terra, sê maió que o céu, que a terra, que foge que ninguém vê! Maió que os sete peccado maió que os óio espantado de dez sacypererê! Maió que Pedro Primeiro que foi grande como quê! Maió que o Brazi inteiro! Maió que sê brasileiro! – Queria sê fusileiro, sê fusileiro navá, p’ra te batê continença, com toda a mallemollença,

⁵⁶ Cf. *O Diário de Pernambuco*, ano LV, nº 02, edição de 03 de janeiro de 1930, p. 05.

⁵⁷ Cf. *Jornal do Recife*, ano LXXIII, nº 01, edição de 01 de janeiro de 1930, p. 01.

⁵⁸ Cf. *A Pilhéria*, ano X, nº 431, edição de 28 de fevereiro de 1930, p. 05.

⁵⁹ Cf. *A Maria*, ano XII, nº 04, edição de abril de 1930, p. 07.

⁶⁰ Cf. *A Revista da Cidade*, ano IV, nº 176, edição de 05 de outubro de 1929, p. 12.

quando te visse sambá, num samba lá da favella, carçando as tuas chinella, núm samba, toda bonita; com teu vestido de chita, toda enfeitada de fita, de fita verde e amarella, - as cô mais linda que há A cô da nossa bandeira, da bandeira brasileira, bandeira véia de guerra, bandeira nacioná!⁶¹.



mulata de minha terra

Mulata da minha terra,
Que a minha vida machuca
É que os meus dois cabelos
Com esses dois quebrado;
Eu só queria podê,
Mulata da minha terra,
Sê maior que o céu, que a terra,
Que logo que ninguém vê!
Maiô que os sete peccado
Maiô que os tios espantado
De dez sacri-pesê!
Maiô que Pedro Primeira
Que foi grande como quê!
Maiô que o Brazi inteiro!
Maiô que sê brasileiro!
— Queira sê fusileiro,
Sê fusileiro navá,
Pra te batê continença
Com toda a mollemença,
Quando te visse sambá
Num samba lá da favella,
Carçando as tuas chinella,
Num samba, toda bonita;
Com teu vestido de chita,
Toda enfeitada de fita,
De fita verde e amarella,
— As cô mais linda que há
A cô da nossa bandeira,
Da bandeira brasileira,
Bandeira véia de guerra,
Bandeira nacioná!

Luiz Peixoto escreveu
Lula ilustrou

Mulata (imagem 05): “Mulata de Minha Terra”. Poema de Luiz Peixoto. Ilustração de Luiz Cardoso Aires, o ‘Lula’. Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 22.

⁶¹ *Revista P’ra Você*, edição de 22 de fevereiro de 1930, p. 22.

A poesia/ilustração “Mulata de Minha Terra” tornou-se significativa para esta pesquisa devido ao seu caráter original: aparentemente, é uma espécie de ode ao tipo físico feminino miscigenado. O fundo da imagem, por exemplo, é composto por morros e pequenas casas, retratando o início do processo de marginalização dos indivíduos que não se adequaram às medidas de higienização e eugenia no intercurso da *modernização* do Recife.

As demolições dos mocambos nas regiões centrais ocorriam com frequência e as pessoas, que anteriormente residiam neles, buscavam ocupar novos espaços desordenadamente; por isso, os morros eram ocupados e as habitações construídas não tinham um padrão específico, tão pouco uma distância padronizada entre uma e outra (anos depois, o governo tentou implementar um programa de novas residências, todavia “Lemos Filho avisa que as casas populares ficam vazias porque não dão caranguejos como os mocambos. Não bastava construir as casas. Deveriam haver mudanças de habito”⁶²).

Aquela que aparentemente reside nesse espaço apresenta múltiplas características da “mescla genética”, tornando-se uma mulher ‘mais sedutora’; o cabelo cortado a *la garçonne*, a boca vermelha (visível apenas na edição colorida original) e o vestido de Poá ilustram vestígios de vaidade, embora não vejamos nenhum outro tipo de adorno; seu seio desnudo transmite uma ousadia e uma perdição “naturais”, características estas que são restabelecidas pelo texto escrito; seus olhos são dóceis e aparentemente não se ruborizam por olharmos para seu dorso parcialmente despido, quase como se houvesse um ar de habitual em sua conduta. O sagrado e o profano brincam e brigam entre si, como também há uma sutil naturalização do preconceito.

A beleza dessa mulata é comparada à beleza das terras tupiniquins, já que ambas ‘adornam-se com as cores da pátria’. Contudo, a imagem criada pelo texto escrito e o não verbal só corroboram com os discursos pregressos do período colonial, a partir dos quais haveria uma mulher “para casar e outra para fornicar” (de preferência, a primeira seria branca e a segunda negra, indígena ou mestiça). Se o intuito do ilustrador Lula era de edificar o que chamaríamos de ‘beleza nacional’, o tiro saiu pela culatra.

⁶² REZENDE, 1997, p. 39.

A charge, portanto, apenas confirma a segregação, como também mostra que os periódicos eram um meio de propagação da pretensão disciplinadora do Estado em criar cidadãos 'parceiros do progresso': trabalhadores úteis, dóceis, obediente às leis e às autoridades. Tais tensões não podem ser disfarçadas, pois, mesmo que não haja conflitos em evidência, sua sutileza é exposta para aqueles que buscam incansavelmente lê-las nas entrelinhas ou simplesmente destilar no imaginário social e/ou no inconsciente coletivo uma noção profundamente preconceituosa no tocante à mestiçagem.

4. Conflitos na Modernidade

Até o presente momento, grande parcela da escrita desta Dissertação foi construída sobre dualidades óbvias ou extremamente sutis. Essas múltiplas facetas fazem parte da realidade cotidiana vivida por aqueles que sentiram na pele as tensões da chegada da *modernidade*. É importante ressaltar que nem todos aceitaram a *modernização* de bom grado. Havia resistências sub-reptícias e desencantos com o moderno⁶³ desde o século XIX, que podem ser exemplificados através de homens como o poeta Charles Baudelaire, que, desafiando as regras do jogo social, utilizou em suas obras figuras que margeavam o comportamento tido como aceitável na sociedade moderna.

Uma das figuras, extremamente reconhecida, que foram criadas por este poeta, é a persona do *flâneur*: sujeito “que flana, ou vive a deambular, caminhar sem rumo pela cidade. Isso é importante: o flâneur não está indo a lugar algum, ele está de passagem e capta um momento anedótico, exemplar”.

Todavia, este personagem alimenta-se, até certo ponto, dos aparatos da modernidade, tendo em vista que o mesmo se utiliza dos espaços modernos, da efemeridade temporal e da multidão para existir; coexistem, porém, figuras que se negam a ser apenas um corpo dócil, assim como recusam as divisões capitalistas do trabalho, submetendo o tempo social ao seu tempo pessoal. Isso se explica pela própria etimologia da palavra *flâneur*, que em francês

⁶³ REZENDE, 1997, p. 34.

significa “vagabundo”, “vadio” ou “preguiçoso”; mas também pode significar “errante”, “caminhante” ou “observador”. Não à toa, esta figura observa o que está à sua volta ao passo que rejeita certas imposições capitalistas e industriais.

Sobre tais figuras que vivem aos trancos na metrópole parisiense, Baudelaire considera que “no enrugado perfil das velhas capitais / onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores, / eu espreito, obediente a meus fluidos fatais, / seres decrépitos, sutis e encantadores”⁶⁴.

Ilustrando a modernidade com poesia, Baudelaire conseguiu, por diversas vezes, apresentar a complexa relação de tensões que os viventes desse período tinham para com sua inserção ao moderno. O próprio poeta compartilhou de inúmeras destas tensões, e se colocou dentro do poema como aquele que espreita as complexidades *modernas*, através das quais as desigualdades parecem ser amenizadas pela fantasia dos diversos tipos de cidadãos, ao mesmo tempo em que é alimentada por diversas frustrações, como a impossibilidade de consumir o maior fruto da modernidade industrializada: a mercadoria.

Ainda assim, várias vezes durante o dia, a cidade pode tornar-se estranha para o seu morador, como considerou Walter Benjamin⁶⁵. As tensões são instauradas ordinariamente e os indivíduos recepcionam os ocorridos de formas distintas. A aceitação encontra na revolução outra face da oposição: o mesmo Walter Benjamin ainda diz que “para este quadro, Baudelaire escreveu uma legenda a seu modo: a expressão *la modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica”⁶⁶, ou seja, para sobreviver nos domínios modernos é necessária uma imensa coragem tanto para ser passivo com as intervenções como para resistir a elas; é, por fim, viver entre o fascínio e a melancolia⁶⁷.

Se este cenário já não é favorável para aqueles que são jovens, que dirá para os anciões. Deste modo, “As Velhinhas” caminham descompassadas na metrópole, apoiando-se nos restos de sua existência que outrora já fora como aquela cidade. Assim, as velhas “tendes pudor de ser sombras encarquilhadas,

⁶⁴ BAUDELAIRE, 2006, p. 311.

⁶⁵ BENJAMIN, 1991, p. 41.

⁶⁶ Idem, 2000, p. 10.

⁶⁷ BAUDELAIRE, 2010.

tímidas, a vagar, ides costeando os muros; e ninguém vos saúda; a que sois destinadas? Restos de humanidade e para o céu maduros!⁶⁸. Assim, tudo que é tido como velho padeceria diante do novo, do moderno, do supostamente interessante.

Conflitar-se com a ordem vigente indica que há o surgimento de novas ideias ou a simples recusa destas. O único conflito armado retratado abertamente pela Revista *P'ra Você* ocorreu no ano 1930: a 'Revolução de 1930', também defendida por uns como o 'Golpe de 1930'. Os irmãos fundadores do Jornal *Diário da Manhã*, Carlos e Caio Lima Cavalcanti, e proprietários da *P'ra Você*, eram consideradas pessoas que compartilhavam dos ideais de modernidade para a cidade do Recife. Seus periódicos, incluindo o *Diário da Tarde*, indicavam produtos modernos como também novos espaços e hábitos que compartilhavam da mesma ótica.

Contudo, os mesmos irmãos contestavam o governo aprovado no processo eleitoral de 1929, apoiando a Aliança Libertadora⁶⁹ e suas propostas para quebrar politicamente com o eixo São Paulo - Minas Gerais. A sexta imagem deste capítulo está contida na última edição da *P'ra Você* lançada no ano de 1930, dado que sua circulação só voltaria a ocorrer em outubro de 1932.

Esta imagem está na edição de junho, lançada um mês antes da Revolução de 1930. Fica claro o posicionamento que o corpo editorial tinha conforme os conflitos se intensificaram em maio do mesmo ano. Os soldados, do lado esquerdo, pousam para a foto e não têm seus nomes identificados, pois ser heróico na modernidade harmoniza perfeitamente com o anonimato; não compartilhando dos mitos gregos como a *Odisseia* ou a *Ilíada* para lembrar os dissidentes:

⁶⁸ BAUDELAIRE, 1937, p. 53.

⁶⁹ Muitas vezes observamos os múltiplos interesses mesclarem-se, como é o caso da **imagem 05**. Nela, foi construída uma ode à mulher brasileira, que representaria a 'beleza nacional'. Todo esse ufanismo estaria profundamente vinculado àqueles que compartilhavam dos ideais da Aliança Liberal (estabelecer como essencial a reforma política do país, o programa aliancista defendia a representação popular através do voto secreto, a Justiça Eleitoral, a independência do Judiciário, a anistia para os revolucionários de 1922, 1924 e 1925-27, além da adoção de medidas econômicas protecionistas para produtos de exportação como o café, bem como medidas de proteção aos trabalhadores, a exemplo da extensão do direito à aposentadoria, à aplicação da lei de férias e à regulamentação do trabalho do menor e da mulher). Normalmente, todos esses posicionamentos eram colocados, na Revista, de maneira sutil, já que o foco da revista seria as "frivolidades recifenses". Cf. CABRAL, 2009, p. 49.



O capitão Paulo Rosas Pinto Pessoa em manobras o cercado por um lindo "Estado Maior",

Ruma à guerra (imagem 06): "Em Santa Maria, R. G. do Sul. O Capitão Paulo Pinto Pessoa em Manobras: o cercado por um lindo 'Estado Maior'". Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 21 de Junho de 1930, p. 19.

As fotografias eternizaram tais figuras apagadas, anônimas, em perfeita sintonia com sua condição de "praça", espécie de "faz tudo" na hierarquia militar; por isso, as poses indicam que os indivíduos tinham consciência de que este era um importante registro para a posteridade, pois embora seus rostos não estivessem claramente visíveis, seus corpos indicam coragem e prontidão até mesmo no momento de descanso.

Teoricamente, no pensar da época, este não seria um assunto para "damas", pois estas nem eram consideradas sujeitos politicamente ativos. Só que os irmãos Cavalcanti sabiam reverter essa situação, publicando uma pequena imagem na qual moças da elite de Santa Maria pousam ao lado do Capitão Paulo, que dá nome à legenda; as roupas limpas e de corte impecável

diferem da imagem ao lado, bem como os rostos estão mais nítidos e, por isso, vemos um ar risonho de todos que estão na foto, menos do soldado atrás de uma das moças que, por estar em segundo plano, não deve ter sido convidado para a imagem ou mesmo pode ter sido, mas com a única finalidade de segurar o cavalo do capitão. Tendo em vista que a presença do animal ressalta o ar imponente, e até mesmo principesco, do Capitão Paulo, fica nítida a intenção ufanista e heroicizante da fotografia.

As damas desta imagem aparecem como coadjuvantes, embora sejam chamadas de “lindo Estado Maior” na legenda. Praticamente todas as vezes em que essas imagens se referem à presença feminina, elas utilizam adjetivos que as associam à beleza e à elegância. Esta é a clara representação de que a mulher ainda era vista como apenas uma “agradável companhia”.

As informações fornecidas para o público feminino, através de periódicos e romances, não eram o suficiente para abafar os discursos ‘feministas’ do período. Havia meios de divulgação pelos quais as falas divergentes se propagavam e resistiam a esta imagem de que a mulher resumia-se a um ‘rostinho bonito’ que gostava de acompanhar as modas, fazer o *footing* e dançar *fox-trote*. Edwiges de Sá Pereira⁷⁰ foi uma das muitas mulheres que defendiam o ‘usufruto total da modernidade’: não só a possibilidade de transitar com mais frequência e livremente entre os locais, mas de poder assumir profissões (neste período já havia médicas, advogadas e professoras) sem se preocupar com as inquisições sobre matrimônio e atividades domésticas.

Em meio a tantos *avanços*, muitas atitudes ainda eram consideradas um retrocesso. O processo eleitoral no Brasil era motivo de constantes discussões, devido à pequena margem de pessoas que podiam votar; mais restritas ainda eram as possibilidades de políticos elencáveis. A última constituição em vigor

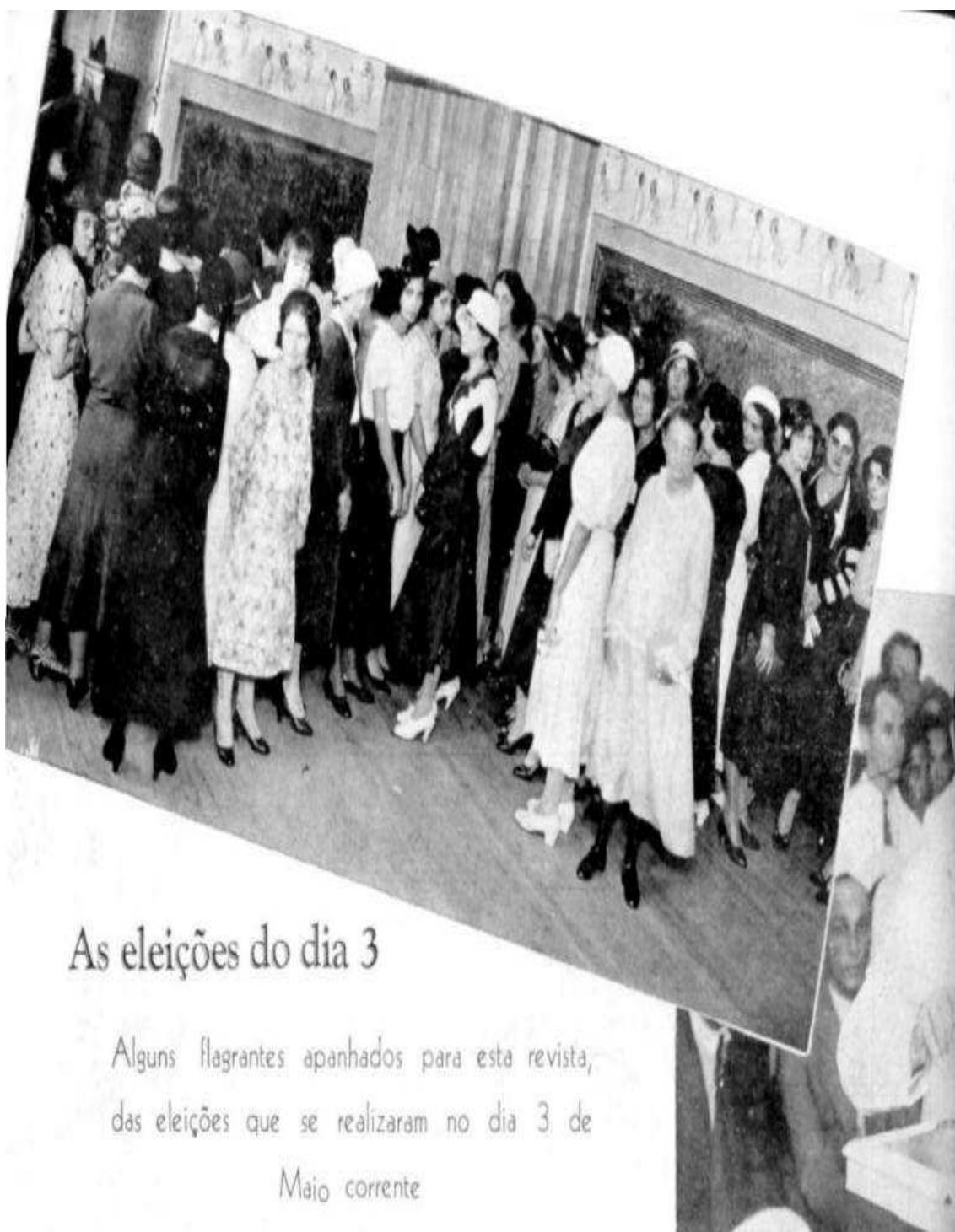
⁷⁰ “Poetisa, educadora e jornalista, Edwiges de Sá Pereira nasceu na cidade do Recife, no dia 25 de outubro de 1884, em Barreiros, Pernambuco, filha do advogado José Bonifácio de Sá Pereira e Maria Amélia Gonçalves da Rocha de Sá Pereira. No final do século XIX e início do XX, lutou pela conquista da emancipação feminina, tanto através de seus escritos e palestras, quanto com atitudes práticas. Naquela época já escrevia textos defendendo o divórcio. Apesar de pioneira e revolucionária não usava roupas modernas, não fumava e saía pouco de casa. Promovia reuniões na sua residência com vários intelectuais para falar de literatura e dos principais assuntos da época no Recife e no País. Edwiges de Sá Pereira morreu no dia 14 de agosto de 1958”. GASPARG, Lúcia. *Edwiges de Sá Pereira*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. **Disponível em:** <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa-escolar/>>. **Acesso em:** 01 de Novembro de 2016.

era do século passado e as pessoas do Norte⁷¹ não se sentiam representadas pela política do “Café com Leite”. Os debates ocorriam com mais frequência nos jornais, que criaram edições matutinas e vespertinas para acompanhar o frenesi dos fatos.

Em 1928 registra-se, no Rio Grande do Norte, a primeira participação feminina em eleições: Celina Guimarães Viana, de 29 anos, cadastrou-se em um cartório para ser incluída na lista de eleitores do sufrágio daquele ano. Também naquele ano, uma fazendeira, Alzira Soriano de Souza, foi eleita prefeita na cidade de Lajes, no mesmo estado. Carregado de simbolismo, o acontecimento tornava os conflitos de gênero mais visíveis e passíveis ao debate. Teoricamente, os tempos *modernos* não eram afáveis às desigualdades. Os debates se protelariam até o decreto ser promulgado por Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, ficando conhecido como o “voto de saias”, em 24 de fevereiro de 1932. A partir desta data, mulheres poderiam eleger e ser eleitas. Ainda assim, este era um assunto pouco abordado na imprensa.

É sabido, através da análise de textos verbais e não verbais da Revista *P’ra Você*, que as “boas famílias” não consideravam este um assunto prudente para suas esposas e filhas. Contudo, era um movimento inevitável: mesmo que as edições de 1930 não aludam à temática, em 1933 imagens da votação de Maio circularam neste e em vários outros periódicos. A Constituinte foi marcada por outro fato de significativa importância: a justiça eleitoral entrava em cena pela primeira vez, coordenando, apurando e fiscalizando o processo eleitoral. Fotografias como a presente na imagem abaixo ilustram a importância deste evento para a cidade do Recife.

⁷¹ Até 1945, o Brasil era dividido popularmente entre ‘Norte’ e ‘Sul’. Os estados e suas divisões conhecidas atualmente só ocorreram definitivamente a partir de 1970.



As eleições do dia 3

Alguns flagrantes apanhados para esta revista,
das eleições que se realizaram no dia 3 de
Maio corrente

Votantes (imagem 07): “As Eleições do dia 3: alguns flagrantes apanhados para esta revista, das eleições que se realizaram no dia 3 de Maio corrente”. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 24 de Maio de 1933, p. 22.

Nesta imagem, vemos a seção das 'Marias', na escola João Barbalho. Um aglomerado de mulheres aguarda o momento de exercer sua "cidadania"; este é um grupo seletivo, já que a lei permitia o voto apenas para as casadas, viúvas e solteiras que, neste caos, pudessem se sustentar com seus próprios proventos; tão pouco é visível a presença de mulheres negras ou de damas que denunciem sua desvalida condição através das roupas. Diferente da Inglaterra, o sufrágio⁷² feminino brasileiro era exclusivo de uma elite de moças letradas.

Os registros foram divulgados em uma coluna da Revista que era utilizada para manter os leitores informados sobre os eventos sociais da quinzena, como as formaturas da *Escola Doméstica de Pernambuco* ou os almoços realizados entre as figuras políticas locais; sendo assim, a constituinte foi apresentada como mais um evento social, sendo minimizada a totalidade de sua importância.

O ocorrido não é descrito sequer como fato importante para uma possível igualdade de gênero ou para a conquista de novos direitos. Não recebeu nenhuma matéria explicativa ou sinalização de ser um fato diferenciado. Pergunto-me se o corpo editorial quis tratar o ocorrido como um fato corriqueiro ou apenas negligenciou as dimensões do acontecimento. Eis uma das diversas respostas que fica difícil conhecer.

Diante de todas estas tensões, divergências sociais e econômicas, homens e mulheres precisariam de uma válvula de escape. Esse curto momento de suas vidas se chamava *Carnaval*. Durante poucos dias a realidade era uma ilusão coletiva festiva, apaixonada e condescendente. Encontros que provavelmente não ocorreriam fora daquele momento, mesclavam pessoas de diferentes setores sociais. Contudo, os carnavais ocorridos na *urbe* moderna eram distintos.

Na sociedade recifense de 1930, os carnavais ocorriam nos Clubes: "Club de Tennis de Boa Viagem", "Clube Internacional" (que sediou seu primeiro baile de carnaval em 1933), "Clube Alemão", "Olinda Casino Clube" e "Tuna Portuguesa". Mas também ocorriam festivais carnavalescos no Parque

⁷² 'Sufrágio feminino' foi o nome dado ao processo de luta e reconhecimento das mulheres como sujeitos politicamente ativos. A expressão começou sendo usada na Inglaterra, espalhando-se para países como Estados Unidos da América e Brasil.

de Beberibe e nas ruas centrais com o desfile dos “Dragões de Momo” (carros alegóricos) e o corso (uma carreata em que, obviamente, só participava quem tivesse um veículo, e um motorista homem). Para além destes eventos, havia um concurso carnavalesco promovido pelo *Diário da Tarde* que avaliava as melhores fantasias e o melhor baile. Edições especiais de vários periódicos eram completamente voltadas para os ocorridos da folia, edições estas lançadas poucos dias depois da festa. É o caso da *P’ra Você* datada de 11 de Março de 1933: uma edição com 30 páginas a mais que as corriqueiras. Nela, estampavam-se imagens das sucedidas festas em todos os locais citados, o que provavelmente encantava seus/suas leitores/as⁷³.

Contudo, todos os eventos citados eram organizados e desfrutados por pessoas da alta sociedade recifense, que tinham disponibilidade de fazer diversas fantasias, comprar “rodo metalico lança perfume de luxo”⁷⁴ e desfrutar de uma grande festa sem muitas preocupações, ou até mesmo do Cabaret Regina, “o mais luxuoso Cabaret do Norte”⁷⁵. Com certeza haveria ‘penetras’ que, no meio de um baile à fantasia, não seriam identificados como pertencentes ao “populacho”.

Por sua vez, o corso era um momento muito importante para as abastadas famílias que brincavam o carnaval: tendo em vista que as mulheres exibiam sua elegância e opulência, sempre acompanhadas de um motorista, pois, ao que tudo indica, apenas homens estariam habilitados a fazer esse serviço. Este é um ponto importante a ser debatido, tendo em vista que, em nenhum momento da Revista *P’ra Você*, fotografaram-se mulheres dirigindo, embora fosse corriqueiro presenciá-las ao volante em várias capitais europeias como Paris e Londres.

O carnaval foi apresentado em vários momentos como uma festividade elitizada. Porém, sabemos que ela passa a ermo disto. Por este motivo, a *P’ra Você* insistia no discurso de que a época “bárbara” da festa teria passado e que agora ela representava uma “confraternização familiar” e de “amizade”

⁷³ Optamos por observar a festa carnavalesca através da ótica da Revista *P’ra Você*, sabendo que esta é uma visão construída por indivíduos elitistas, que promoviam o carnaval de “confete e serpentina” nos grandes clubes da cidade e se afastavam das representações opostas como o carnaval popular do frevo e maracatu de rua; se fosse o caso, teríamos traçado este segundo percurso através das obras de José Lins do Rêgo, que exploraram ricamente a perspectiva do carnaval de rua recifense em primórdios do século XX.

⁷⁴ *Revista P’ra Você*, edição de 23 de Fevereiro de 1930, p. 08.

⁷⁵ Idem.

entre os pares⁷⁶. Era uma clara tentativa de modificar as feições populares da festa, uma indicação de que a modernidade alcançava apenas quem poderia ter posses e dinheiro para tal. É a vontade das elites de travestir uma festa tradicional e popular com a maquiagem do ‘moderno’. Como é possível perceber na imagem abaixo, tal tentativa se mostrou não muito bem sucedida, já que se as pessoas “desagradáveis” aos olhos das elites conseguiram se fazer presentes nos festejos, independente de qualquer tentativa de barrá-las:

“O Passo”



“Charge” de Nestor, especialmente para este número de “P’ra Você”

Carnaval (imagem 08): “O Passo. ‘Charge’ de Nestor, especialmente para este número de ‘P’ra Você’”. Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 23 de Fevereiro de 1933, p. 26.

⁷⁶ *Revista P’ra Você*, edição de 23 de Fevereiro de 1930, p. 11.

O dito ‘populacho’ era participante ativo das comemorações. Na charge acima, os indivíduos participantes da “Troça Mixta” são pessoas comuns: suas roupas e pés descalços deixam isto bem claro. Seus movimentos indicam que eles estariam dançando ou divertindo-se. Mais óbvio do que estes indicativos é a feição do guarda municipal que olha de maneira ‘oblíqua’; poderíamos dizer que ele olha desta forma para a ‘mulata que puxa a troça’; já o ato de observar é carregado de uma postura de desconfiança. Todas as manifestações populares, principalmente o carnaval, eram vistas com desconfiança, devido os conflitos ocorridos durante o século XIX e o início do século XX.

Conflitos que pairavam como lampejos sobre um cotidiano ‘escuro’ e ‘sombrio’. Cabe a nós, historiadores/as, buscarmos com afinco esses clarões. A historiadora panamenha Lynn Hunt⁷⁷, no ano de 1989, constatou que os documentos não seriam simples reflexos transparentes do passado, mas que por trás destes existem ações simbólicas com significados diferentes – a partir dos produtores e de sua estratégia de escrita.

Outra questão relacionada à História Cultural e de cunho relevante para a compreensão desta pesquisa é levantada pelo historiador Roger Chartier⁷⁸. As Representações propagadas pela Revista *P’ra Você* e por outras fontes fazem com que seja uma realidade a captação das múltiplas representações do mundo vivido. A narrativa aqui empreendida constrói uma trama, que não é inventiva, mas que também não se limita aos vestígios contidos apenas nos textos verbais e não verbais. Seguem-se os sinais e estes nos levam para além das fronteiras do óbvio, evidenciando como os sujeitos elaboram uma construção de suas representações e as põem em prática. É necessário lembrar que, por mais que haja um profundo esforço nas investigações, dificilmente apreenderemos as representações históricas na sua íntegra,

⁷⁷ Lynn Hunt nasceu no Panamá e foi criada em Minnesota, nos Estados Unidos da América. É professora de História Europeia na *Universidade da Califórnia* e autora de diversos estudos sobre História Cultural e Revolução Francesa.

⁷⁸ Roger Chartier nasceu em 1945, em Lyon, a terceira maior cidade da França, filho de uma família operária. Formou-se professor e historiador simultaneamente pela *Escola Normal Superior de Saint Cloud*, nos arredores de Paris, e pela *Universidade Sorbonne*, na capital francesa. Em 1978, tornou-se mestre conferencista da *Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais* e, depois, diretor de pesquisas da instituição. Em 2006, foi nomeado professor titular de Escrita e Cultura da Europa Moderna do *Collège de France*. É membro do Centro de Estudos Europeus da *Universidade Harvard*, nos Estados Unidos, e recebeu o título de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras do governo francês. Também leciona na *Universidade da Pensilvânia*, nos Estados Unidos, além de viajar pelo mundo proferindo palestras.

alcançaremos apenas uma verossimilhança para com o que foi vivido nas experiências humanas. No entanto, tal proximidade verossímil será válida e necessária para dar suporte às pesquisas historiográficas em seus limites.

Tudo o que foi posto aqui é necessário para que os fragmentos da modernidade capturados por nós tornem-se compreensíveis aos olhos dos leitores. Estabeleceu-se uma empreitada até onde as fontes possibilitaram ir, empreitada esta que levou em consideração colocar a legibilidade dos sinais históricos em primeiro lugar. Nos próximos capítulos, as questões que cercam o processo de *modernização*, e que fazem parte dele, serão abordadas com afinco. Temáticas não tão estudadas como as relações entre Beleza, Moda e Cinema serão o foco do trabalho.

As roupas e as maneiras de vestir têm muito a dizer sobre as condições de possibilidade históricas do início do século XX. Mudando freneticamente, obtiveram o status de espelho das representações sociais e individuais, dos desejos, dos sonhos, dos medos e das objeções daqueles que participaram da sociedade recifense na década de 1930. Por isso, o próximo capítulo se dedicará a uma ramificação não tão abraçada pelos historiadores: a História da Beleza e da Moda, sem perder de vista o foco principal, a cidade do Recife.

CAPÍTULO II

REPRESENTAÇÕES DE MODA, BELEZA E MODERNIDADE NA REVISTA P'RA VOCÊ: UMA CULTURA DAS APARÊNCIAS NO RECIFE EM 1930

Naquela região havia uma fonte límpida, de águas cristalinas, qual ninguém havia se aproximado. Ao se inclinar para beber água da fonte, Narciso viu sua própria imagem refletida e encantou-se com sua visão. Fascinado, Narciso ficou a contemplar o lindo rosto, com aqueles belos olhos e a beleza dos lábios, apaixonou-se pela imagem sem saber que era a sua própria imagem refletida nos espelhos das águas¹.

Com esta epígrafe minha temática de pesquisa passa a oferecer seus primeiros vestígios, seus primeiros moldes, e é através destes que me proponho a ponderar acerca de um tema ainda não tão usual para o campo da História: a historicização da moda e da beleza feminina; é partindo deste pressuposto que observo, na modernidade, e mais especificamente na cidade do Recife, as mudanças nos padrões que indicariam beleza no sexo feminino. Estes pré-requisitos para que se pensem os conceitos de beleza e vestuário, para que se entenda a 'formosura', modificavam-se de modo acentuado no cotidiano daquela *urbes* de modo mais frequente á partir do século XIX e anunciavam as novidades vindas do mundo dito civilizado (leia-se, para a época, a Europa), agitavam de modo, até então, inovador o que circulava na região sobre os modos e hábitos de se vestir e de se portar de uma elite recifense. Apresentava representações de um modo novo, que se colocava quase sempre no âmbito da "grande novidade", do inusitado, do moderno, das

¹ MITOLOGIA Grega *web blog*. "Narciso, a paixão por si mesmo". Disponível em: <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/03/narciso-paixao-por-si-mesmo.html>. Acesso em: 18 / 02 / 2017.

tendências necessárias². Isso já denuncia uma urgência para que se pense como o público leitor da imprensa sobre beleza e moda em questão (ala esta reservada, em Recife, basicamente à Revista *P'ra Você*), cartografou signos do moderno para o feminino e construiu sentidos próprios para uma elite desejosa de uma prática cultural recém-chegada na região: o consumo da aparência e da beleza, expresso nas páginas dos periódicos, e idealizado como modelo de 'bem vestir' e de se embelezar.

Assim sendo, este capítulo discutirá questões que envolvam a beleza feminina, a moda, a modernidade na cidade do Recife através da Revista *P'ra Você*, além de tentar compreender as representações elaboradas por sua imprensa, de modo que o contexto de modernidade, que remonta ao século XIX e se promulgou na primeira metade do século XX, possa ser captado.

1. Representações da Beleza Feminina na Modernidade

A historicização da beleza feminina recifense ainda é um tema pouco recorrente nos estudos historiográficos. Todavia, a presença de um referencial de formosura ao longo da História humana é perceptível, tendo em vista que em cada recorte temporal, assim como em cada cultura, a beleza é construída a partir de padrões que indicariam o 'belo': aqui, especificamente, verificar-se-á tal construção para o sexo feminino.

É necessário que se perceba como os fatores que definem a 'lindeza' de uma mulher são fundamentais para que possamos compreender o contexto em que os mesmos estão inseridos. Os aspectos econômicos, sociais, culturais e cronológicos fazem com que a linha tênue que distingue a beleza das demais características físicas se tornasse visível. Como menciona Umberto Eco, a beleza em várias culturas também esteve diretamente associada a outras características não necessariamente físicas: "parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual a aquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas

² Que mulher do mundo não sonhou em fazer uma "visitinha" ao Bom Marché, ou o Paraíso das Damas, citado em inúmeros romances do consagrado escritor parisiense Émile Zola.

criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom”³. Na primeira metade do século XX, recorte no qual se insere esta pesquisa, diversas novidades provocaram transformações nas maneiras pelas quais a beleza feminina era representada e percebida: o desenvolvimento tecnológico, a industrialização das cidades, o crescimento desordenado das metrópoles, as oportunidades de acesso a novos produtos domésticos, a ampliação das oportunidades de lazer, as novas ideias advindas de uma *Belle Époque* tardia. Todos esses aspectos fazem o investimento no corpo feminino se tornar uma premissa, quase uma necessidade. O corpo feminino ganhava maior visibilidade e uma menor cobrança para que estivesse completamente coberto. Os vestidos diminuem, os decotes aumentam e as roupas de banho passam a ser uma possibilidade, ainda que não com a redução que se vê hoje em dia. Com toda essa percepção atenuada e renovada, o corpo feminino passa a ganhar outros cuidados, outras vigilâncias: o rosto passa a ser o foco, a sutileza e a leveza da tez, uma busca por tudo que pareça adaptar o rosto às tendências de embelezamento, tendências estas que, nos anos 1930, tinham por molde as atrizes de Cinema de Hollywood, as ‘estrelas’. Entendem-se como necessários para a vida cotidiana feminina ter em mãos os artifícios para conhecer as maneiras mais eficientes de perceber e produzir o embelezamento.

Há uma cobrança decorrente dessa ‘necessidade’ e tal cobrança recaiu, até o início do século XX, com maior preponderância sobre as mulheres nobres e de elite. Com a ascensão da *sociedade de consumo*, tal como entendida por Zygmunt Bauman⁴, cria-se uma desejosa ânsia por consumir os produtos ofertados e, ao passo que aumenta as possibilidades de acesso, faz com que mais mulheres possam se adequar aos padrões. Não retira os privilégios da elite, no entanto, chega até a atenuá-los. De realidade restrita à elite, o embelezamento passa a se tornar possível para o gênero feminino como um todo. Só que há um preço: as mulheres sem posses vão se ver limitadas ou incapacitadas de saciar todas as seduções que esta modernidade propõe. Batons, laqueadores, esmaltes, sombras, tinturas de cabelo, bronzeadores, cremes, todos os produtos vão sendo inventados e, com o tempo, aperfeiçoados. E o desejo de consumo é difundido aparentemente sem

³ ECO, 2010, p. 08.

⁴ BAUMAN, 2007.

distinções, prometendo às mulheres o alcance da beleza. Mas este alcance é irrisório, pois as oportunidades são desiguais e eram bem atenuadas em 1930⁵. Como se vê no anúncio da próxima página, presente na edição de 12 de abril de 1930 da Revista *P'ra Você*, “Mlle. Aida Conceição, de passagem por esta cidade, acaba de expor no Hotel Central, quarto 401, uma fina collecção de vestidos dos últimos modelos parisienses”⁶.

Os “preços convidativos”, tais como constam no anúncio, justamente por não terem sido revelados, denunciam o teor pouco acessível a pessoas não abastadas: a “fina collecção”, exposta no Hotel mais caro e importante da cidade à época, está implicitamente direcionada a pessoas “de bom trato”, que se “distinguem pela condição social” e possuem renda suficiente para acessar o local e comprar os vestidos. Uma sedução para as mulheres “finas e chics”, pois usa a Europa como modelo para a excelência, mais especificamente a capital francesa Paris. O modelo de beleza, nesse sentido, ‘sinaliza’ aquilo que cada sociedade, em um momento específico, constrói como ideal: neste caso, o ideal é a capacidade de imitar o que vem de Paris, a partir das condições financeiras que as proporcionam.

⁵ É difícil imaginar que as mulheres pobres do Recife, a exemplo daquelas que moravam nos mocambos, soubessem ou fossem informadas sobre tais “requintes”.

⁶ *Revista P'ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, pág. 03.



Linda colleção de vestidos

Mlle. Aida Conceição, de passagem por esta cidade, acaba de expor no Hotel Central, quarto 401, uma fina colleção de vestidos dos últimos modelos parisienses.

PREÇOS CONVIDATIVOS

Lindos vestidos (Imagem 01): “Linda Colleção de Vestidos”. Propaganda veiculada pela Revista para divulgar “uma fina colleção de vestidos dos últimos modelos parisienses”. Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 12 de Abril de 1930, p. 02.

Para além das qualidades de carácter que a beleza ‘sinaliza’ em alguns momentos na existência humana, pode-se entender que o início do século XX foi um marco no que concerne à reflexão acerca de como a beleza feminina se conduziu tanto no espaço público como no privado, bem como a “autoapresentação da mulher e seus aspectos mais lúdicos”⁷.

⁷ MARWICK, 2009, p. 210.

Este marco aqui se posta não por acaso. Muitas mudanças ocorreram no início do século XX, a partir das quais se destaca a década de 1930, tendo em vista que esta década se inaugurou revelando as linhas do corpo feminino, ilustrando uma profunda transformação para as mulheres⁸. Inicialmente, podemos mencionar que um dos motivos destas mudanças teria sido ocasionado pela Primeira Guerra Mundial⁹, através da qual a ida dos homens para os campos de batalha teria gerado uma nova situação social: as mulheres passariam a ocupar alguns cargos antes considerados exclusivamente masculinos. Todavia, não podemos atribuir uma mudança desta dimensão apenas a um único fator: para além deste conflito mundial também podemos destacar a década anterior, os assim chamados *Anos Loucos*, que...

[...] com o fim dos horrores do conflito, a capital francesa foi palco de um despertar cultural incomparável com qualquer outra época daquele século. Uma nova geração questionava os valores de antes da guerra e sonhava com um mundo novo, proclamando que aquela fora “a guerra para acabar com todas as guerras”¹⁰.

O discurso higienista vigente à época¹¹ também modificou muitas práticas femininas, tendo em vista que o corpo deveria estar sempre asseado, bronzeado, em movimento e ao ar livre, como reintera Georges Vigarello: “el cuerpo debe sugerir el ‘aire libre’, el único que hace ‘triunfar a la verdadera belleza’” (“o corpo deve sugerir o ‘ar livre’, o único que faz ‘triunfar a verdadeira beleza’”)¹².

Outra questão que deve ser mencionada é a mudança que o advento das novas artes como o cinema promoveu na sociedade capitalista, bem como o surgimento dos concursos de beleza, que passaram a elencar um novo referencial de atratividade como observa Arthur Marwick, na obra *Uma História*

⁸ VIGARELLO, 2009, p. 195.

⁹ As mudanças ocorreram inicialmente na Europa, tendo em vista que apenas na Segunda Guerra mundial vemos a participação do Brasil.

¹⁰ ANOS Loucos *web blog*. “Sobre os Anos Loucos”. **Disponível em:** <http://anosloucos.blogspot.com.br/p/sobre-os-anos-loucos.html>. **Acesso em:** 25 / 03 /2014.

¹¹ Entre 1889 e 1930, as cidades brasileiras, dentre elas o Recife, seriam alvo de um forte discurso higienista e “passariam por um processo de **‘regeneração’**, que condenava os hábitos e costumes ligados à sociedade colonial; negava todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade e induzia a uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, a qual será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense”. Cf. FARIA & POHLMANN, 2003, p. 05.

¹² VIGARELLO, 2009, p. 201.

da *Beleza Humana*': "a única linha de demarcação é a que separa aquelas que podem, sem absurdidade manifesta, participar de um concurso de beleza daquelas que não"¹³. No tópico a seguir veremos como se constroem ideais de beleza na cidade do Recife, nos anos 1930, a partir desses concursos.

2. Ideais de Beleza a partir dos Concursos de Miss em Recife

Em 1930, a bela jovem Yolanda Santos, a 'Miss Olinda', foi eleita 'Miss Pernambuco'. A festa para tal evento ocorreu nos salões do *Clube Internacional do Recife* e foi promovida pelo jornal *Diário da Manhã*. Não admira a cobertura dada pela *Revista P'ra Você* ao evento, tendo em vista que esta era filiada e financiada pelo *Diário* em questão. Quase uma edição inteira dedicada ao ocorrido¹⁴, tendo por capa uma fotografia da própria Yolanda. Fotos, poemas, análises: um destaque imenso é dado à vencedora, com perfil, depoimentos, aquilo a que a revista intitulou como "convicções" do que foi o concurso e do que aquilo significava para a moça e para a sociedade recifense. Ademais, em segundo lugar ficou Glauce Pinto da Boa Vista e, em terceiro, Nenita Argo de Alarcon de Santo Amaro. A comemoração foi considerada um sucesso e a sociedade de elite, como era de se esperar, lotou o clube.

Na comissão julgadora do concurso estavam os artistas plásticos Mário Tullio, Mário Nunes, Murilo Lagreca e Bibiano Silva; também se faziam presentes o arquiteto Heitor Maia Filho, a Miss Pernambuco de 1929 – Connie Braz da Cunha –, os jornalistas Mário Melo, Jarbas Peixoto, José Campelo, Willy Lewin, Caio Pereira, Salvador Nigro, Jayme Santos, Alfredo Porto Silveira e Carlos Rios, além dos senhores Luiz Cedro e Moraes Coutinho¹⁵.

¹³ MARWICK, 2009, p. 214.

¹⁴ Edição de 05 de maio de 1930.

¹⁵ FERNANDO Machado *web blog*. "Yolanda: Miss Pernambuco de 1930". Disponível em: <http://www.fernandomachado.blog.br/novo/?p=127581>. Acesso em: 25/03/2017.



As "Misses" aguardam a decisão do Jury

Longa espera (imagem 02): "As 'Misses' aguardam a decisão do Jury". Percebe-se, pela quantidade de presentes e pelos tipos de roupa dos presentes, a importância que era dada ao evento e a condição de elite das pessoas que se faziam ali presentes. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 05 de Maio de 1930, p. 08.

A cultura da *Miss* é oriunda dos Estados Unidos da América quando, em 1921, foi criado o concurso de "Miss América", consolidando-se, posteriormente, em 1930, com a criação da "Miss Universo". Recife acompanhava todo o investimento a este tipo de concurso, haja vista ter promovido o primeiro concurso de "Miss Pernambuco" ainda em 1929, apenas oito anos depois do primeiro concurso da História nessa categoria e um ano antes do primeiro considerado 'universal'. Isso nos permite entender como Recife tentava absorver o que era definido como moderno e como adaptava à sua condição local as ideias e práticas consideradas civilizadas. Como se diz na própria revista, busca-se com a Miss encontrar uma "graça espiritual", o que

está de consonância com o que pensa Vigarello: “la adopción de la expresión Miss confirma de paso la progresiva ascendencia norteamericana em lo que empieza a convertirse em cultura de masas” (“a adoção da expressão Miss confirma ao mesmo tempo a progressiva ascendência norte-americana no que começa a se converter em cultura de massas”)¹⁶, ou seja, o termo *Miss* popularizou um referencial de beleza que posteriormente se tornaria um dos muitos aspectos da cultura de massas exportada pelos estadunidenses com o intuito de massificar o consumo e criar uma rede de lucros e finanças a partir de um produto cultural que, no caso, codificar-se-ia a partir da beleza feminina.

De toda maneira, é notável que os concursos de beleza não passavam despercebidos: as mulheres que defendiam os direitos das mulheres e que eram contrárias ao patriarcado, ao que hoje chamaríamos de feministas, por exemplo, acreditavam que tais concursos reduziam as mulheres a apenas um reflexo de sua beleza corpórea; já as conservadoras, por sua vez, acreditavam que esses concursos eram os primeiros passos para a “vulgaridade”. Todavia, a maioria das jovens via no título de *Miss* uma maneira ampla de certificar a sua beleza diante dos seus pares e de obter mais ascensão social.

Foi o caso de Yolanda Santos. Mesmo de família abastada, como todas as participantes¹⁷, ela conseguiu o destaque de ter sido a eleita Miss. Como já dito, quase uma edição inteira de fotos é dedicada a ela, fotos acompanhadas por frases de efeito, elogiando sua beleza de “mulher pequenina e frágil”. Elogiam suas roupas e a harmonia do conjunto, da junção entre vestido e corpo, da silhueta delicada e da sublime impressão decorrente. Pelo menos é essa a impressão que a revista quer passar: o periódico conclama que Recife aplauda e idolatre Yolanda e que a coroe com flores como uma imperatriz. A metáfora da flor é aqui bem empregada, já que atribui à Miss um dom especial e uma sutileza que só as flores seriam capazes de ter. Na página 20 da edição de 05 de maio de 1930 isso fica bastante claro:

Domingo 27 (de abril de 1930), realizou-se a eleição de Miss Pernambuco. Os membros do jury não conheciam Yolanda Santos, Miss Olinda. Estavam reunidos no primeiro andar do Club Internacional, esperando a chegada de todas as concurrentes. Foi

¹⁶ VIGARELLO, 2009, p. 209.

¹⁷ Dentre as participantes: Glauce Pinto, segundo lugar, Neñita Argo de Alarcon, terceiro, além de Yolanda Gama, Maria Eulina Regueira e Neninha Menezes.

quando Yolanda Santos apareceu. Pequenininha, frágil. Mas harmoniosíssima. Com um vestido maravilhoso. Valdemar Cavalcanti é um amigo que eu tenho em Maceió. Este número de “P’ra Você” publica [sic] uma crônica de Valdemar, dedicada às mulheres pequeninhas e frágeis. “Leves e lindas como uma offerenda lírica de Tagore”. “Flexíveis como uma musmê”. Com um nome desses: “Manhã de Sol”, “Ou Luar de Janeiro”. Eu tenho mais estes nomes de musmê pequeninha: Passaro-das-Montanhas-Sagradas. Ou Florzinha-Morena-que-se-Debruça-Sobre-os-Lagos-Silenciosos. P’ra Yolanda Santos, Miss Pernambuco. Este é o elogio de Miss Pernambuco. Pequenininha, frágil, harmoniosíssima. Recife deve juntar um punhado de flores para coroar a cabecinha morena de Yolanda Santos. Sómente flores. Não é preciso fazer discurso...¹⁸.

No texto utilizado para descrever a vencedora e retratar as “qualidades de Miss”, o periódico faz menção a alguns termos bastante interessantes, dos quais se destacam dois: “leves e lindas como uma offerenda lírica de Tagore” & “flexíveis como uma musmê”. A primeira trata de uma alusão ao poeta, romancista, músico e dramaturgo Rabindranath Tagore, autor de *Gitânjali*, conjunto de poemas publicado em 1910, que em português foi traduzido como *Oferenda Lírica*. Os versos, considerados “profundamente sensíveis”, renderam a Tagore o Prêmio Nobel de Literatura em 1913, primeiro não europeu a receber tal honraria. A referência a Tagore deixa clara a tentativa da revista em colocar na mente do leitor o quão “sublime, sensível e bela” era a face de Yolanda Santos para os padrões da época. Já a segunda, menos complexa, mas ainda assim de uso recorrente na literatura, enfatiza a “flexibilidade” de uma musmê, sendo este termo utilizado para designar o esplendor da harmonia entre face, corpo e vestido que a candidata conseguiu imprimir. Yolanda, portanto, foi descrita como um “pássaro das montanhas sagradas”, pois sua beleza contagiante seria tão difícil de encontrar quanto a mais selvagem das aves. A escolha de Yolanda tem, com isso, o intuito de traçar um perfil que define a mulher como um conjunto de fragilidade, pequenez, sublimidade, leveza e silêncio. Este último termo justificado, já que a ela basta a beleza, não são necessárias as palavras: “não é preciso fazer discurso...”.

Os concursos de beleza passam a ser valorizados nesta época de modernidade, principalmente por conta dos meios de comunicação em ascensão, entre eles, os periódicos voltados para o público feminino, já que as moças eleitas *misses* passam a ser vista como o grande ideário e exemplo de

¹⁸ *Revista P’ra Você*, edição de 05 de maio de 1930, p. 20.

beleza feminina, assim como suas imagens e seus conselhos passam a ser entendidos como inspirações para as moças tidas como ‘comuns’, o que fica claro nesta imagem de Yolanda Santos e a tentativa de alcançar esta atmosfera ‘sublime’:



Perfil sereno (imagem 03): Fotografia de perfil de Yolanda Santos, Miss Pernambuco em 1930.
Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 05 de Maio de 1930, p. 20.

Por tais questões, a Revista recifense *Pr'a Você* trazia, em seus exemplares semanais, ilustrações ou textos relacionados à temática de *Miss*, ou melhor, apresentava alternativas para que se projetassem os meios pelos quais uma moça ‘comum’ no Recife poderia se tornar uma Miss aclamada e de sucesso; incentivava-se o cuidado e o zelo para com o corpo, o bronzearamento da pele para que o Sol pudesse “tostar aquella pellesinha”, os cabelos longos, os olhos “rasgados” e transformados em “olhinhos artificiaes d’aquelles”

pintados a lápis; estimulava-se a sedução quando se orientava que as moças fingissem “ser apaixonadas por todos” os rapazes de boas posses, sabendo flertar e sorrir e querendo “bem a todo mundo”; determinava-se, por fim, e ao mesmo tempo, a antipatia como marca característica de toda beleza feminina, já que “uma pequena bonita para ser completa, precisa ser antipathica”. O que sintetiza o que se solicitava como postura ideal feminina para assegurar a beleza e a sedução: a maquiagem dos olhos como um símbolo de sedução, a pele morena como marca regional do desejo, o flerte moderado como fórmula de conquista e a atenção voltada para homens abastados para que em alguma dessas investidas ela possa encontrar um companheiro. Neste ensejo, podemos contemplar o exemplo abaixo e compreender como a revista imprimia seu olhar acerca desse ideário feminino, dessa “Miss Melhor do Mundo” que, ao passo que provoca os homens, ‘encanta’ e ‘faz brilhar’:

“Miss Melhor do Mundo”

- Oh que olhos...
- E's linda, minha filha.
- Si entrases em concurso de belleza será miss Rio, miss Brasil!
- P'ra mim ella vae ser “miss mundo”...
A família reunida elogiava a moreninha quase bonita, filha mais velha do casal.
A pequena viu miss Bahia, gostou da côr de sua pelle. Resolveu tomar banho de Sol.
Todo dia dentro de um “maillot” decotadíssimo deixava o sol tostar aquella pellesinha...
Eu só queria ser o sol...
Ella viu também Didi Caillet, gostou também de seus cabelos grandes.
Deixou de ir ao cabellereiro e algumas semanas depois ficou com uma cabeça igual a de miss Paraná.
Gostou dos olhos rasgados de miss Rio Grande.
Foi à cidade, comprou tinta e fez uns olhinhos artificiaes d'aquelles...
Viu miss Minas Gerais dansar. Notou que os rapazes gostavam muito de conversar com ella. Perguntou a um delles a razão. O rapazinho informou que a mais bonita de Minas sabia fingir a apaixonada por todos elles.
Desde esse dia a moreninha quiz bem a todo mundo.
Aprendeu a flirter com miss Espirito Santo e a sorrir com a miss Fluminense.
Faltava ser sympathica.
Pensou, pensou... e resolveu ser antiphatica.
Uma pequena bonita para ser completa, precisa ser antiphatica.
E a moreninha que era apenas quasi bonita, ficou completa...
Ficou “Miss Melhor do Mundo”¹⁹.

¹⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 11.

Através da citação acima é possível constatar que a *Revista P'ra Você* é composta por dualidades quanto ao critério que demarca o padrão de beleza feminina, haja vista que a mesma contempla uma ideia norte-americanizada de uma beleza tão “estonteante” que deva receber o título de *Miss*, ao passo que edifica uma imagem de mulher tupiniquim mais “simples”: “moreninha”, “de olhos puxados” e que gostava de “flertar”. Em algumas colunas da Revista, o corpo editorial não perde a oportunidade de alfinetar as loiras americanizadas – embora em outras matérias edifique e idealize as estrelas do cinema mundial.

Uma questão chama a atenção: “uma pequena bonita para ser completa, precisa ser antipática”. Tal premissa parece rodear um imaginário que envolve um jogo de conquistas e de atitudes que demarcariam a mulher mais bela e sedutora. Afinal, uma moreninha que era “quase bonita”, passa a ser “completa” caso se mostre antipática e caso se faça “de difícil”: essa arma de despertar o desejo demonstra que, para a mentalidade masculina da época, a mulher só será completamente bela se não se deixar conquistar facilmente, se ignorar as investidas dos homens e se não cair em tentações da carne. Manter um comportamento que enfatize sua beleza sempre reforçada pelos atos que toma no dia-a-dia. Manter uma mística em torno do incerto: para o homem seria mais bela a mulher que não se entrega rapidamente, aquela que o faz esperar e que chega a rejeitá-lo.

E como tudo isso, a ênfase na figura da Miss justifica os ideais de beleza, o que torna compreensível seu destaque na Revista *P'ra Você*. Para além das reportagens semanais sobre a cultura de Miss em questão, a Revista lançou às bancas uma edição especial ressaltando a importância do evento Miss Pernambuco de 1930, com inúmeros retratos das participantes, dos jurados e da vencedora – o que demonstra o quanto o concurso mobilizou a cidade, ou ao menos suas elites. Inclusive, são as imagens do concurso que reinteram a necessidade dos organizadores do concurso e da Revista em estabelecer uma imagem de beleza “regional” ou “nortista”: Yolanda Santos, a grande vencedora, não tinha cabelos loiros, nem olhos azuis, muito menos a pele alva como Clara Bow ou Collen Moore²⁰. Na verdade, Yolanda tinha baixa estatura, cabelos e olhos negros e pele bronzeada.

²⁰ Ambas foram estrelas estadunidenses aclamadas pelo público que frequentavam as salas escuras cinematográficas recifenses.

A respeito dessa beleza “típica”, o sociólogo Gilberto Freyre menciona de modo positivo que

a grande numero de mulheres brasileiras, a miscigenação pode-se sugerir ter dado ritmos de andar e, portanto, de flexões de corpo, susceptíveis de serem considerados afrodisíacos. Atente-se nesses ritmos, em cariocas miscigenadas, em confronto com os de beldades argentinas que o observador tenha acabado de admirar. Os ritmos de andar da miscigenada brasileira chegam a ser musicais, na sua dependência de formas ondulantes²¹.

Assim sendo, para o autor, a beleza tupiniquim, se comparada à da vizinha latino-americana Argentina, destaca-se por ser extremamente singular – fruto de uma riquíssima miscigenação racial proveniente da nossa colonização. A atratividade feminina brasileira passa pelas características físicas e se estende às maneiras de caminhar, fazendo com que as moças do Brasil se tornem as “mais belas”. Deste modo, como podemos ver na imagem que segue, Yolanda Santos seria, de fato, um exemplo dessa ‘beleza miscigenada nacional’.

“Quando a noite desce sobre a collina verde, quando a brisa macia agita levemente as folhas dos coqueiros, Olinda vae dormir pensando num sonho bonito: Yolanda Santos”²², diz uma passagem da edição especial da Revista, dedicada ao evento Miss Pernambuco de 1930. Olhar para a capa da edição e visualizar a fotografia de uma modelo e não um desenho a lápis, como era usual, ratifica a importância dada ao concurso; incita, porém, a uma representação da beleza feminina estereotipada “nortista” em contraponto a outro estereótipo de beleza “sulista”:

o elegante militar foi um dos primeiros a chegar domingo ultimo, no Clube Internacional, onde se deveria realizar a eleição de ‘Miss Pernambuco’. Tinha a certeza quasi absoluta da escolha da sua candidata. Mas, apesar de toda essa certeza, continuou a fazer uma propaganda enorme. Só não cabalou entre os membros do jury porque afinal era escandaloso. No fim a sua decepção foi maior que a certeza anterior. Maior talvez do que a das candidatas vencidas pela graça espiritual de Mlle. Yolanda Santos²³.

²¹ FREYRE, 1986, pp. 61-62.

²² Revista *P’ra Você*. Edição de 05 de maio de 1930, p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 07.



Sorria (imagem 04): Capa da *Revista Ilustrada P'ra Você* referente à edição de 05 de maio de 1930 – edição especial dedicada à Miss Pernambuco.

Apesar de defender um arquétipo de beleza “tipicamente nortista”, a Revista, paradoxalmente, exporta tendências norte-americanas advindas especialmente de uma área cultural em voga e em expansão naquela época: o mercado cinematográfico. Os cortes de cabelo mais “belos” e as roupas mais “finas” tinham uma inspiração bastante saliente nas atrizes de Hollywood, as

tão famosas estrelas de cinema que levavam espectadores ao delírio e também serviam de exemplo para que regiões por todo o mundo tentassem imitar seu ideário de beleza. O Recife não se via alheio a esta conjuntura e faz-se necessário apenas olhar para as fotografias da Miss Pernambuco de 1930, na Revista, para que se observe um corte de cabelo Chanel à la Mary Brian e as roupas com cinturas escondidas, modelagem reta e aspecto horizontal, tudo ainda fruto da herança da década anterior. Tal relação e sua influência a partir do cinema é tema para o tópico seguinte.

3. A Leveza do Corpo Esbelto

Um assunto importante e que figura subentendidamente na Revista *P'ra Você* é o tipo físico associado à beleza feminina. Como menciona Denise Bernuzzi de Sant'Anna, na obra *'Corpos de Passagem'*, “numa sociedade que, desde pelo menos a década de 1920, começou a nutrir uma franca aversão pelos gordos, a paixão tende a se transformar num bem exclusivo daqueles considerados esbeltos”²⁴, ou seja, desde 1920²⁵ emerge uma cultura de prevalência social em torno da imagem de quem fosse ‘esbelto’ – uma pessoa magra, com músculos trabalhados, leve, rápida e decidida²⁶. E, desde então, de acordo com a autora, e com tal emergência, passa-se a sugerir que o amor venha a ser uma ‘exclusividade’ para os ‘bonitos’, principalmente as mulheres, nos mesmos moldes de grandes filmes românticos da época.

Por isso, tantos periódicos vinham com dicas de beleza e principalmente conselhos para que suas leitoras mantivessem um corpo ‘esbelto’. São sugestões de exercícios constantes e disciplinados para que se deixasse o corpo flexível, ‘gracioso’ e ‘bonito’. Como menciona Vigarello: “tres expresiones se repiten constantemente: ‘disciplina, cultura física, régimen’. Lo que impone una comprobación: ‘recuerdan que su actual encanto no es innato, sino adquirido” (“três expressões se repetem constantemente: ‘disciplina, cultura

²⁴ SANT'ANNA, 2001, p. 20.

²⁵ É necessário ressaltar que o culto ao corpo esbelto na Europa remonta ao século XIX, como cita Eugen Weber na obra *França Fin-de-Siècle*. Cf. WEBER, 1988.

²⁶ SANT'ANNA, 2001, p. 23.

física, regime'. O que impõe uma comprovação: 'lembram que seu encanto efetivo não é inato e sim adquirido')²⁷.

Os maiores exemplos de corpo maleável eram os das estrelas de cinema, a partir das quais, através de um trabalho contínuo de imitação, toda mulher poderia se transformar em uma 'bela esbelta'. Era uma beleza que, ao passo que permanecia inacessível, por advir de uma estrela de cinema idolatrada, transformava-se em algo acessível a todas que desejassem e tivessem subsídios para isso, pois paradoxalmente a maioria dessas estrelas vinha de uma origem humilde, como costureiras ou balconistas. Algumas eram filhas de imigrantes europeus que vinham para os Estados Unidos da América em busca de melhores condições de trabalho e vida.

Foi o caso de Sue Carol, filha de imigrantes judeus da Áustria e da Alemanha. Casada com um industrial da cidade de Chicago, ela conheceu diversos agentes e, por tabela, diretores e atores de cinema com quem manteve estreito contato até o ano de 1929, quando resolveu pedir divórcio ao marido, algo pouco usual para a época. Logo após o divórcio, já se encontrava em um relacionamento com o ator Nick Stuart com quem casou no mês de novembro do mesmo ano. A partir daí, sua carreira como atriz decolou: mesmo já tendo atuado em nove filmes entre 1927 e 1928, apenas em 1929 sua imagem decolou com a atuação nos filmes *It Can Be Done* e, principalmente, *Girls Gone Wild*, este co-estrelado e co-protagonizado justamente com o ator com quem casou (o casamento só ocorreria após o lançamento do filme).

Carol ainda estrelaria diversos filmes até o ano de 1937, quando resolveu aposentar a carreira de atriz e investir no ramo de agência de novos talentos. Divorciou-se novamente e entrou em um terceiro casamento, em 1942, agora com o ator Alan Ladd. Ela representava, portanto, uma liberdade feminina que só era possibilitada pelo cinema e pelo contexto social nos anos de 1920 nos Estados Unidos: mulheres que tinham mais de um relacionamento, que poderiam esbanjar de sua beleza e aproveitar da sedução e do desejo sexual. Mulheres que protagonizavam cenas de violência e de ruptura com as leis, como a própria o fez em *Girls Gone Wild*, cenas que

²⁷ VIGARELLO, 2009, p. 219.

associavam a liberdade conjugal e a travessura sexual como sinônimos de felicidade, de bem viver. Uma das edições da Revista *P'ra Você* apresenta uma cena protagonizada pela atriz no filme musical *Movietone Follies of 1929*, em que ela contracena uma dançarina de Can-Can, liderando a cena baseada na canção *fox-trot* 'Breakaway', de autoria de Com Conrad, Archie Gottler e Sidney D. Mitchell. Cenas provocativas com mulheres exibindo suas pernas: uma 'ousadia' muito celebrada pelo cinema entre os anos de 1920 e 1930. Corroborando com tal ideia, assim a revista descreveu a atriz: "Sue Carol dança o 'Breakaway' em 'Fox-Follies'. Sue Carol inventou os cabelos à ventania. Sue Carol e [sic] de outro mundo"²⁸.

Logo, tais modelos iriam ser utilizados como uma espécie de cobrança de autovigilância e determinação, que deveriam fazer parte da vida das moças que desejavam um corpo belo. Os exercícios invisíveis, como contrair músculos e fazer alongamentos, eram recomendados por vários periódicos; todavia, é importante ressaltar que a Revista *P'ra Você* não aborda diretamente esta questão, deixando subentendida a sua preferência por esta cultura da beleza física, sem se referir diretamente ao que deveria ser feito ou não para que tal padrão de corpo fosse alcançado. Isso sugere, por assim dizer, que muito provavelmente a Revista ainda olhasse para o corpo como um tabu social.

²⁸ *Revista P'ra Você*, edição de 07 de junho de 1930, p. 28.



Ao telefone (imagem 05): Fotografia de Sue Carol utilizada na edição de 07 de junho de 1930 da *Revista P'ra Você*. A ênfase nas pernas dobradas e 'de fora' exemplificam o 'corpo maleável' feminino entre as décadas de 1920 e 1930. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 07 de Junho de 1930, p. 28.

As questões abordadas nesses quatro primeiros tópicos deste capítulo, dizem respeito à problemática das representações acerca da beleza feminina na cidade do Recife, de 1930, através das páginas da Revista *P'ra Você* e dos ideários e discursos construídos acerca desta mesma noção de beleza. A partir destes próximos tópicos, o texto tratará mais especificamente do intrínseco relacionamento existente entre os conceitos de moda e modernidade nos já referidos recortes temporal e espacial. O ideário de vestimenta feminina atrelada à imagem de vida moderna e civilizada empreendido pelas elites, ou seja, dentre outros veículos pelas páginas do periódico, ganham uma narrativa histórica nas páginas que seguem.

4. A Moda das Páginas da *P'ra Você* para as Ruas

O conceito de moda, como sequência de variações constantes, de caráter coercitivo, é empregado pelos estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética em dois sentidos. No primeiro, mais vasto, abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética – de tal forma que se poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas e estéticas, etc.²⁹.

Gilda de Melo e Sousa, quando escreveu este parágrafo na introdução de *'O Espírito das Roupas'*, apresenta um questionamento múltiplo que até hoje tem sido uma proposição para a historiografia que poderia se tornar uma proposição mais enfática, haja vista que poucos são os historiadores de formação que se debruçam sobre o tema: *o que é moda?* Esta pergunta encontra uma resposta quando percebemos que “[...] a moda atua sobre as exterioridades, sobre as facetas de nossa vida orientadas para a sociedade. Completa a identidade social dos agentes. A obediência à moda exprime um jogo entre os indivíduos e as forças socializadoras exteriores”³⁰, ou seja, os campos em que a moda tem a possibilidade de exercer o seu poder são tanto os espaços físicos que os indivíduos estão inseridos como as peculiaridades da

²⁹ MELO E SOUSA, 1987, p. 19.

³⁰ SETTON, 2008, p. 123.

vida social, respaldando a identificação que estes possuem para com a sociedade. Seguir esta moda significa estar numa relação de dominação entre a sociedade e os indivíduos conscientemente.

Ao retornar ao estudo da moda em Recife nos anos 1930, um ponto importante no que se refere às revistas ilustradas da época é que uma parcela destas era voltada a um público restrito, como, por exemplo, o percentual feminino de recifenses que teria instrução suficiente para ler e escrever e que possuiria condições financeiras para seguir os conselhos ofertados pelos periódicos e para o investimento em roupas, calçados, aulas de piano e de *tennis no Club de Boa Viagem*. Aquelas que desfrutavam plenamente deste “baile da modernidade” eram tidas como as queridinhas da Revista *P’ra Você*³¹.

Mais do que “queridinhas”, essas pretensas modelos se transformaram em estereótipos da moda cosmopolita recifense, participando de matérias que destacavam suas vestimentas, bem como representando todo o burburinho local criado em torno de suas imagens. Havia uma sintonia latente entre a coluna de fofocas e a coluna de moda e ambas apregoavam entre as garotas a “maneira certa” de se vestir e de se comportar – não obstante, a falta de congruência entre estes dois aspectos seria visto como “fatal”.

É interessante que se perceba, através da legenda da imagem a seguir, como a revista é voltada para um público feminino ao passo que carrega um discurso com caráter bastante masculinizado, haja vista que o comentário expresso faz um elogio às tenistas usando um termo próprio do esporte, o “drive”, que é um golpe dado ao fundo da quadra no qual o esportista simula não alcançar a bola, ou seja, a partir desta analogia pode-se interpretar que, para os dizeres da legenda, a moça usaria de subterfúgios diversos para alcançar o coração dos rapazes.

³¹ Gilberto Freyre, na obra *Guia Prático, Histórico e Sentimental do Recife*, de 1934, conduz o turista por ruas, cafés e lojas indispensáveis, a exemplo da *Maison Chic Moda e Tecidos* (que é citada na Revista *P’ra Você* nas seguintes edições: ano 01, n. 04, p. 06; n. 05, p. 05; n. 06, p. 04; n. 07, p. 32; n. 08, p. 07; n. 09, p. 04; n.11, p. 03; n.12, p. 05; n. 14, p. 33; n. 15, p. 32; n. 16, p. 05; n. 17-18, p. 33) projetando o imaginário urbano através de uma ótica autobiográfica.



soirée jaune do club
de tennis de boa
viagem

SAUDADE...



estas encantadoras tennistas
dão cada "drive" no coração
da gente...



lá no parque do derby

Tenistas (imagem 06): Apresenta-se aí a "Soirée Jaune" (ou Festa do Amarelo) – o uso do termo francês indicava requinte – do *Club de Tennis de Boa Viagem* como um encontro de belas mulheres que, comparadas a tenistas vigorosas, davam um "drive" no coração dos homens. Estrategicamente, ainda destacava-se uma foto de 'mulheres saudosas elegantes' no Parque do Derby, sentadas com raquetes nas mãos.

Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 12.

As colunas de moda desta revista possuem um potencial muito grande para que sejam vistas como um expoente nos estudos relacionados tanto ao feminino quanto à sociedade de elite recifense do início do século XX. Diana Crane em *A Moda e seu Papel Social: classe, gênero e identidade das roupas* pondera a respeito desta importância: "a escolha do vestuário propicia um excelente campo para estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas

sobre a aparência [...]”³², ou seja, a moda pode proporcionar um maravilhoso campo de estudos para a historiografia, campo do qual podemos extrair a percepção de que através da indumentária as pessoas interpretam o *habitus*, como já diria Bourdieu, adaptando-a para seu uso pessoal sem fugir da convenção social, ou ao menos tentando usufruir destas fronteiras simbólicas.

Para compreender tal questão, voltemo-nos ao texto “O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia”, presente no livro de ensaios *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, que reúne três grandes ensaios sobre a produção material que gera capital simbólico, erigindo lucro por base no valor sociocultural da mercadoria e não exatamente pelo valor contabilizado a partir do modo de produção e/ou da mais-valia, seja ela relativa ou absoluta. Mais especificamente, deter-nos-emos à questão da moda como um mecanismo de afirmação da mudança das práticas de corte e costura, de estética artística, no cerne de uma continuidade de rotinas e de renomes que atribuem/atribuíam às *maisons* francesas ou a suficiência para manter uma marca ativa no mercado ante às inovações de corte e as rupturas de estilo ou a insuficiência para a manutenção de um produto considerado tradicional no cerne de um mercado e uma rede de finanças que, de tempos em tempos, se reinventa e exige originalidade da capacidade inventiva de seus profissionais, os estilistas em sua maioria.

Esse mercado exige de seus profissionais o gosto pelo refinamento, a sensibilidade de um retoque e a delicadeza para os detalhes que imprimam uma marca para o profissional: como artistas do traço, exige-se dos estilistas, de um modo geral, a *finesse* e o bom gosto, conceitos quase sempre relativos à noção de *beleza* moderna das artes plásticas, nobres e aristocráticas que reproduzem seu próprio modo de vida, atrelado à uma percepção de cultura a partir do refinamento, dos “bons costumes” e da distinção. Através de nossas fontes não conseguimos perceber no Recife de 1930 uma vivência semelhante a esta. Ainda assim, “o costureiro participa de uma arte que ocupa um lugar inferior na hierarquia da legitimidade artística”, justamente por, mesmo que recheado de práticas nobres e de “alta cultura”, significar social e simbolicamente a produção de um lucro e a manutenção de uma rede de

³² CRANE, 2006, p. 25.

finanças que sustenta um mercado que se preocupa com a fabricação de produtos aparentemente voláteis, descartados a cada nova estação ou tendência. Esse é o grande paradoxo da moda, para Bourdieu: ao passo que é a produção individual de um costureiro ou estilista que imprime uma marca, que impõe sua subjetividade, gerando um produto artístico, esta mesma subjetividade está intrinsecamente atrelada à busca pelo lucro, pela volatibilidade, pela perpetuação de um caráter industrializado e massivo que não buscaria uma essência da vida e sim uma *alquimia simbólica*³³, suscetível à morte e ao esquecimento.

Entendendo, assim, esta prática cultural, compreenderíamos por tabela a relação entre o mundo material e o mundo simbólico, assim como os recursos que os grupos sociais usam para se diferenciar uns dos outros³⁴. A moda, seus meios de socialização e maneiras de controle seriam práticas pelas quais os grupos se utilizariam para se manterem coesos. A nossa escolha por participar de algum destes grupos, como salienta Bourdieu, jamais seria neutra ou neutralizada, tendo em vista que tais escolhas são fruto do meio e da estrutura social em que vivemos – e assim, buscaríamos nos identificar com nossos “pares”. Desta forma, perceberíamos a moda a partir das considerações deste autor como mais um fator que subjuga os indivíduos numa sociedade capitalista, classista e que é profundamente excludente.

Já Maria da Graça Jacintho Setton, socióloga e docente da USP, apenas para citar uma autora que recepciona o pensamento de Bourdieu no Brasil, observa a importância da moda através de três perspectivas: a) o processo de socialização que a moda promove entre os indivíduos através da *sociologia da*

³³ O campo da Moda, para Bourdieu, sugere a recorrente “morte do criador” impulsionada pelas exigências mercadológicas na perpetuação de um negócio ou de uma empresa: da dificuldade que há em se manter uma marca quando seu gênio criativo deixa o plano físico e sua obra fica à disposição de seus herdeiros, ou seja, a morte da figura do costureiro que dá sentido à marca remete a uma prova decisiva, já que “o costureiro fornece a plena eficácia à *alquimia simbólica* na medida em que ele próprio garante. à maneira do artista, todos os aspectos da produção do bem dotado de uma marca, isto é, a produção material do objeto e a espécie de promoção ontológica que lhe é prodigalizada pelo ato da criação. Na maior parte das vezes, essa prova só poderá ser superada mediante a partilha, entre várias pessoas, das funções indivisíveis do fundador: por um lado, o presidente-diretor geral – quase sempre, o herdeiro do nome e/ou da empresa (...) ou um simples executivo remunerado – a quem incumbe a responsabilidade da gestão econômica; por outro, o *responsável pela criação*, título que reúne em uma magnífica aliança de palavras o vocabulário da burocracia racional, isto é, da delegação e do carisma que encontra em si seu próprio fundamento”. Cf. BOURDIEU, 2008, pp. 149-150.

³⁴ Ibidem, p. 121.

*cultura*³⁵; b) em seguida, a autora pondera que através do conceito de *habitus*³⁶ é possível observar a moda como um diálogo entre os indivíduos e/ou os grupos com a sociedade, resultando na expressão destes; c) por fim, Setton também pontua que a ideia de *distinção* é fundamental para compreender a moda tendo em vista que, além de socialização, existe uma classificação hierárquica dos grupos sociais promovida por tal identificação.

Um exemplo de adaptação à moda moderna são os salubres banhos de mar, hábito importado das *Estações D'água* europeias. Todavia, 1930 foi o ano que inaugura a febre pelas 'práticas saudáveis', como os esportes e os banhos já mencionados acompanhados de bronzamento; outra febre é o pijama de praia, "tendência criada por Coco Chanel e sua apropriação das calças boca de sino dos marinheiros"³⁷. Já na praia de Boa Viagem, assim como na cidade do Recife, calças ainda eram restritas a homens – confirmando esta tese, a revista não traz, ao menos em seu primeiro ano de circulação, nenhuma imagem de mulher com calças, o que afirma o não incentivo ao uso desta peça de roupa para as mulheres³⁸.

É o caso das próximas imagens: nelas, as moças que desfrutam das belezas naturais de Olinda se encontram em trajes de banho conhecidos como "macaquinho de malha canelada", usados nas praias brasileiras, juntamente com uma faixa em torno da cintura e uma touca da mesma malha canelada³⁹. Com o avançar de 1930, este tipo de malha foi sendo substituído por lã, jérsei ou algodão, bem como a touca e a faixa, acessórios antes indispensáveis, foram entrando em desuso. Já as listras de Coco Chanel viraram uma febre internacional, ganharam o apreço dos estilistas, e apareceram inclusive nas praias e páginas recifenses.

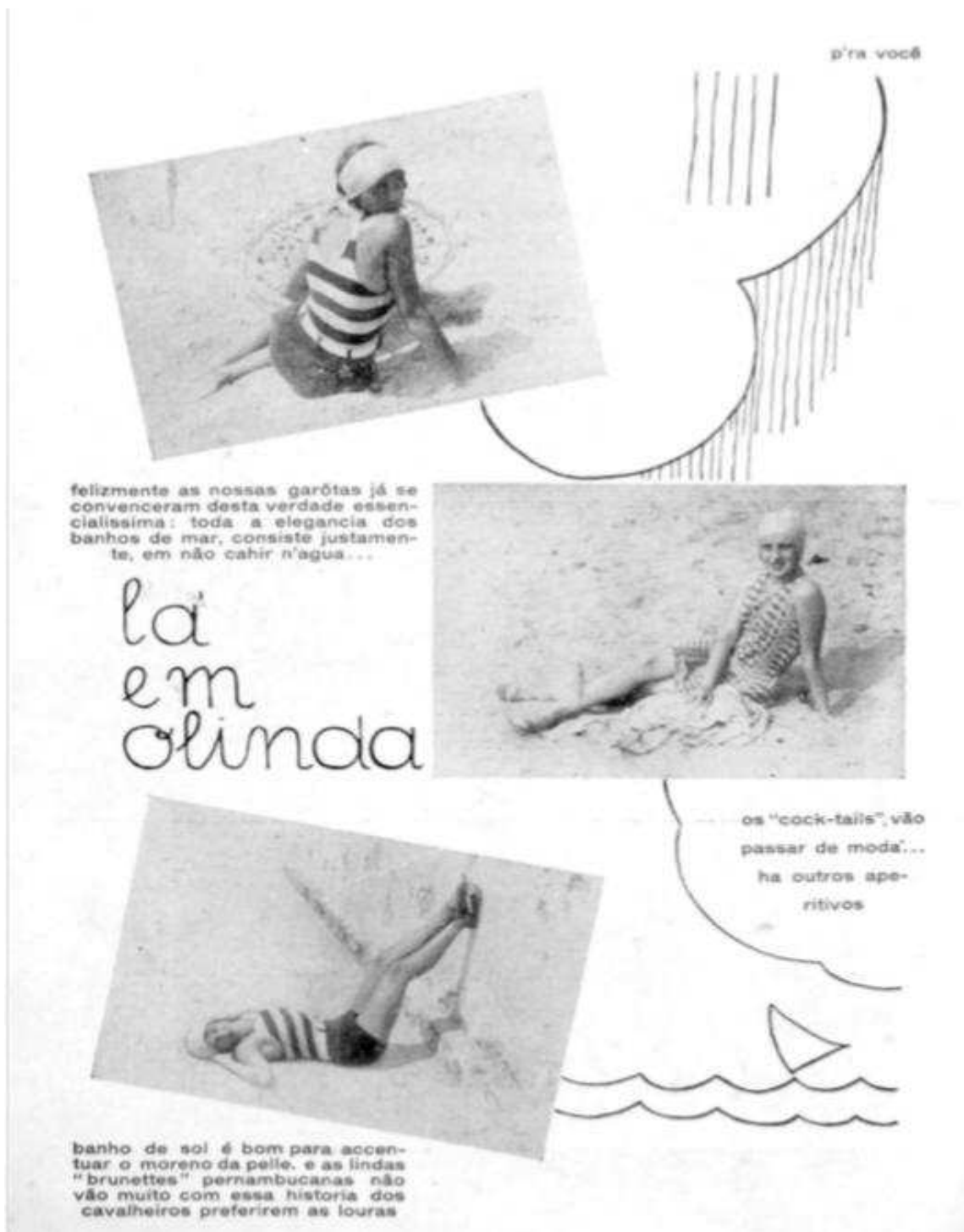
³⁵ WILLIAMS, 1992, pp. 09-10.

³⁶ SETTON, 2002, p. 63.

³⁷ FOGG, 2013, p. 257.

³⁸ Mário Sette coloca isso em suas obras de caráter literário e/ou autobiográfico sobre o Recife do final do século XIX.

³⁹ CHATAIGNIER, 2010, p. 122.



Poses de praia (imagem 07): Apresentam-se aí mulheres nas praias de Olinda com trajes de banho: “felizmente as nossas garôtas já se convenceram desta verdade essencialíssima: toda a elegância dos banhos de mar, consiste justamente, em não cair n’água... lá em Olinda... os ‘cock-tails’ vão passar de moda... há outros aperitivos... banho de sol é bom para accentuar o moreno da pelle, e as lindas ‘brunettes’ [termo em língua inglesa utilizado para designar mulheres morenas e/ou de cabelo escuro] pernambucanas não vão muito com essa história dos cavalheiros preferirem as louras”.

Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 14.

Como já citado anteriormente, para além do discurso masculinizado, também podemos observar a recomendação de ir à praia para realçar o bronzeado da pele, tendo em vista que a aparência preferida do publico

masculino recifense estaria em torno das bronzeadas. Também podemos perceber, para além das listras, o tecido xadrez nas roupas de banho – estampa introduzida nos espaços urbanos em 1916 pela estilista Coco Chanel⁴⁰.



Divertindo-se (imagem 08): Apresentam-se aí mulheres nas praias de Olinda em que os trajes de banho seguem a tendência estilística criada por Coco Chanel em 1916. A presença de três rapazes na foto do canto inferior esquerdo demonstra que os trajes de banho masculinos seguiam tendências semelhantes.

Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 01 de Março de 1930, p. 27.

⁴⁰ CHATAIGNIER, 2010, p. 111.

Outra observação a ser feita é que através das imagens anteriores podemos perceber que modelos cronologicamente distintos como o macaquinho de malha canelada e o roupão de praia (indumentária que remete à década de 1920) convivem mutuamente e aparentemente agradam a todos os gostos femininos; outro ponto importante é que podemos perceber, através destas imagens, o início de uma espécie de transitoriedade das vestimentas, ou seja, o momento a partir do qual os estilos e moldes se modificam com frequência.

A partir destas constantes modificações, podemos distinguir a influência dos esportes na moda urbana como um assunto que também é mencionado pela revista. Todavia, percebemos que nas ruas houve uma adaptação dos novos trajes mais despojados aos favoritos dos anos 1920, tendo como “sua musa a melindrosa, mulher-menina, [...], coquete, com cabelos curtíssimos e as vezes untados com Brilhantina. [...] poderia manter também os cabelos escondidos sob o chapéu *cloche* ou uma boina caída de um lado só”⁴¹. Criando uma melindrosa desportista, a revista nos adverte:

em nossos dias, as ‘sportwomen’ cuidam tanto da sua aparência quanto do seu jogo. [...] A meia-estação é a época propícia para incentivar o Sport, seja porque, fatigados dos dias cinzentos, procurem-se as festas ao ar livre, seja porque, pressentindo o inverno, se faça dissipação de energia e se cuide de aprovisionar luz e oxigênio⁴².

A menção a este estilo, em várias edições da revista *P’ra Você*, fomentou nas leitoras uma aceitação e, por conseguinte, um desejo. Nas primeiras edições é perceptível que o estilo esportivo não era bem quisto; todavia, quando avançamos em seus exemplares, o periódico se apresenta com colunas que cada vez mais eram inspiradas em esportes como o tênis, o ciclismo, a natação, a equitação e até mesmo o Golfe.

Quando o assunto era moda desportista um nome se destacava nas páginas e nas bocas femininas de boa parte do mundo: Jean Patou; mencionado em várias colunas de moda, Patou inovou ao pensar um vestir projetado para o ato de se mover, com simplicidade e elegância. Desta

⁴¹ CHATAIGNIER, 2010, p. 112.

⁴² Revista *P’ra Você*. “Coluna de Moda”. Edição de 22 de fevereiro de 1930.

maneira, as recifenses se rendiam não apenas a uma indumentária, mas à ideia de mobilidade e modernidade que esta gerava.

Gilles Lipovétsky prontificou nas obras '*Os Tempos Hipermodernos*' (2004), '*O Luxo Eterno*' (2003), '*O Império do Efêmero*' (1987) e '*A Era do Vazio*' (1983) a densa ligação entre moda e modernidade, até a atualidade, criando a partir destes estudos o conceito de hipermodernidade, ou seja, como a nossa sociedade pós-moderna perde o interesse nas instituições morais, sociais e políticas ao mesmo tempo em que supervaloriza uma sociedade hedonista que convive com inúmeros antagonismos, plenamente representada pela moda⁴³. Todavia, a obra que desejo ressaltar para este trabalho é '*O Luxo Eterno*', na qual o autor estabelecerá uma espécie de "arqueologia do luxo" da qual se extrai a percepção de que, ao decorrer da História, este foi sendo estabelecido como símbolo de distinção social, acentuado o desejo dos indivíduos assim como das classes sociais, o que acirrava a disputa por um lugar de destaque – o de desfrutar ou possuir este "luxo". Deste, o maior símbolo seria a moda e a modernidade, com suas respectivas efemeridades.

"Tudo oscila com a modernidade. Nada ilustra melhor a nova lógica que se impõe do que o surgimento da alta-costura"⁴⁴; ou seja, as modificações promovidas pela modernidade capitalista geraram novos aspectos sociais, culturais, econômicos, políticos, urbanos e morais, tendo como maior exemplo o surgimento do conceito de *alta-costura* – surgido em meados do século XIX em Paris, na França, por iniciativa do inglês Charles Frederick Worth. Este costureiro modificou o conceito de moda a partir do momento em que começou a confeccionar coleções do seu gosto que depois apresentava às senhoras da sociedade. Até então as clientes definiam como desejavam a roupa. Invertendo esta lógica, Worth passou a apresentar os modelos que sua criatividade dispunha e as clientes, por sua vez, escolhiam o tecido, prática que até então era simplesmente inédita: o costureiro, a partir deste momento, impusera o ideal de beleza e elegância; desta maneira, seu nome passa a agregar valor às peças por ele produzidas.

Com a sociedade de massas do século XX, a moda passa a ser esse "império do efêmero", justamente adquirir um caráter massivo que alimenta o

⁴³ LIPOVÉTSKY, 2004, pp. 18-21.

⁴⁴ LIPOVÉTSKY, 2005, p. 42.

capitalismo e conduz à sociedade a uma sedução do consumo, a uma entrega ao prazer da compra, prazer este imediatista. Enquanto cultura de massa respaldada por uma indústria, a moda contemporânea respalda-se pelo lazer, pelo gosto particular, pelo enquadramento na lógica padronizada das estações mercadológicas e das tendências pré-estabelecidas, pela inserção em uma suposta modernidade que prima pelo valor do que se tem e não pelo caráter do que se é:

[em relação à moda, a cultura industrial] “instala-se em pé de igualdade com o perecível; esgota-se na busca obstinada do sucesso imediato, tendo por critério último a curva das vendas e a massa da audiência. Isso não impede obras “imortais”, mas a tendência global é outra, caminha para a obsolescência integrada, para a vertigem do presente sem olhar para o amanhã. Essa primazia do presente aparece doravante até na arquitetura rítmica dos produtos culturais, dominados cada vez mais pelo êxtase da celeridade e do imediatismo. Por toda a parte, o precipitado ritmo publicitário prevalece”⁴⁵

Essa “falta de um espírito artístico”, atrelada à lógica industrial massiva, faz da moda uma linguagem pouco valorizada no cerne das artes; o aparente desestímulo à tomada de consciência e o incentivo ao consumo desenfreado fariam dela um veículo evidente da alienação e da passividade ante as mazelas e corrupções do capitalismo, ante a exploração dos menos favorecidos e das classes subalternas; seria nada mais que o refúgio para um mercado consumidor homogêneo de uma maioria desejosa de seguir a moda, sem, no entanto, possuir os subsídios financeiros necessários para tal: tais classes tentariam justamente imitar o *know-how* das elites dominantes com pouco sucesso, condição que levaria muitos desses sujeitos ao desapontamento; este, atrelado à impotência em realizar os desejos simbólicos propostos pelo consumo, impediria os menos abastados de se voltarem para aquilo que realmente interessaria: sua condição social.

“Individualismo” e “vazio”: estes são os termos que Lipovétsky utiliza para definir tal cultura do consumo e, por tabela, a própria constituição mercadológica da moda; mais importante seria, pois, as estratégias de marketing multimídia do que o valor pessoal, a vida social, o importar-se com o outro; “com as operações multimídia, uma certa ‘racionalização’ da moda é

⁴⁵ LIPOVÉTSKY, 2009, pp. 245-246.

empregada: não porque as modas seriam agora dirigidas e controladas de ponta a ponta – o que não tem nenhum sentido –, mas porque cada produção funciona como publicidade para uma outra”⁴⁶.

“Celeridade” e “imediatismo”: este é o ritmo que a indústria supõe impor à sociedade de massas. Não há economia sem movimento, sem substituição constante de ofertas, o que faz com que não haja “economia frívola sem a ação sinérgica dessas finalidades culturais maiores que são o conforto, a qualidade estética, a escolha individual, a novidade”⁴⁷, ou seja, a mobilidade da oferta e a procura frívola pela novidade faz com que o valor da mercadoria e o desejo por sua aquisição estejam acima da real necessidade do consumidor; portanto, via de regra, antes mesmo de experimentar como poderia uma peça de roupa, a massa de consumidores já estaria à procura de uma peça nova de reposição e substituição para suprir desejos que aparentemente são inúteis, sem grandes dignidades da consciência de si.

Lipovétsky lembra, entretanto, que a moda é a grande responsável pelo impulso à cultura da liberdade de si e da vivência do eu no mundo contemporâneo, ou seja, a um individualismo próprio deste momento histórico: “à medida que o efêmero invade o cotidiano, as novidades são cada vez mais bem aceitas; em seu apogeu, a economia-moda engendrou um agente social à sua imagem: o próprio indivíduo-moda, sem apego profundo, móvel, de personalidade e de gostos flutuantes”⁴⁸. Não obstante, a consolidação de uma sociedade de relações cada vez menos coletiva e muito mais voltada para a vida individualista acompanha, no contexto inerente, os passos da moda não enquanto linguagem artística da criação estilístico-costureira, mas da sua inserção na lógica de mercado e no anseio pelo consumo desenfreado próprio de nosso tempo.

Assim, conclui o filósofo quanto a esta questão, “o sistema consumado da moda instala a sociedade civil em estado de abertura diante do movimento histórico, cria mentalidades desentrevadas, de dominante fluida, prontas em princípio para a aventura deliberada do Novo”⁴⁹.

⁴⁶ Ibidem, p. 243.

⁴⁷ Idem, p. 211.

⁴⁸ LIPOVÉTSKY, 2009, p. 205.

⁴⁹ Ibidem, p. 206.



Esporte e moda (imagem 09): Considera-se sobre a questão: “a influencia do *sport* na moda’... Molyneux: echarpe em forma de gravata, modelo de Jean Patou”. Cf. *Revista P’ra Você*, edição de 22 de Fevereiro de 1930, p. 24.

A influência de Jean Patou⁵⁰, nesse sentido, é uma importação da França, sendo dado a ele o crédito por ter inventado a “gravata de designer”, ainda nos anos de 1920. Sua premissa era adaptar as gravatas masculinas e seus laços no vestuário feminino, tal como é possível perceber na imagem anterior. A recepção a esta no Recife não pode ser considerada uma surpresa: afinal, em evidência na Europa costumava-se adotar a mesma lógica de vestimenta aqui no Brasil, o que produzia ‘tipos’ de mulher a serem adotados. Todavia, não deixamos de perceber que a tendência importada vai na contramão de alguns hábitos da época, a exemplo da prática contínua do tênis que ainda seria um esporte jovem e pouco conhecido em terras tupiniquins. A prática da atividade física em si não foi tão popular quanto o uso dos trajés vinculados à mesma.

Por isso, constatamos que existem *representações* de mulher recorrente nas páginas de *P’ra Você*. Um tipo que se reproduziu entre uma parcela das recifenses e que, talvez por isso, nos faça crer que algumas fotos são da mesma figura: a melindrosa, a moreninha fútil⁵¹ ou a garota dos *Flirtes e Cocktails*⁵², que “maltratavam corações masculinos”.

Através das imagens na revista ponderamos que, para além da modernidade que o ano de 1930 nos remete, também é necessário destacar a união de estilos – o moderno já tão mencionado de 1920 e o conservador vigente após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York⁵³ em 1929. Nas ruas, todos os estilos conviviam e estavam passíveis de ser fotografados: todavia, apenas as combinações “corretas” figuravam no periódico.

Deste modo, as páginas traziam fotografias de “melindrosas modernas”, com uma maquiagem que empalidecia a boca vermelha e as sobrancelhas

⁵⁰ Jean Patou foi um estilista francês e fundador da marca Jean Patou, tornando-se um dos pioneiros na modernidade; Projetou roupas esportivas para mulheres e é considerado inventor do traje de banho de malha e da saia de tênis. Também popularizou o cardigan e moveu a moda para um rumo natural e confortável.

⁵¹ Termo utilizado na segunda edição da revista. Cf. Revista *P’ra Você*. Edição de 01 de março de 1930.

⁵² Ambas as palavras são importadas do idioma inglês e significam, em português, respectivamente “flertar” (paquerar) e “coquetel” (misto de bebida alcoólica, suco de frutas e gelo).

⁵³ O Brasil não foi tão atingido economicamente como os próprios Estados Unidos da América e a Europa; todavia, Paris ainda ditava grande parte dos rumos da moda mundial enquanto tentava se reerguer financeiramente dos danos causados pela Primeira Guerra Mundial. Houve ainda a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, o que acentuou a recessão econômica e fez com que os grandes nomes parisienses elaborassem, à época, um estilo de moda comedido.

retiradas na pinça e refeitas a lápis; esse ideário de estilo feminino adivinha principalmente dos vigentes americanismo e francesismo, ou seja, da estreita relação que o Brasil possuía com os Estados Unidos e a França, respectivamente, importando *jazz*, *charleston*, *fox-trot* e estrelas do cinema como Clara Bow, Greta Garbo e Connie.

Para além da maquiagem, a melindrosa se apresentava com um chapéu *cloche*⁵⁴, vestidos tubulares, seios achatados e sapatilhas ou sapatinhos de salto baixo e bicos finos, acompanhados de luvas de qualquer tecido ou comprimento. Os vestidos noturnos com grandes decotes também possuíam franjas de seda ou de vidrilhos e bordados. Outro ponto importante a destacar é que tanto as roupas diurnas quanto as noturnas deixavam os quadris estreitos e camuflados – o que fazia com que as mais audaciosas dispensassem a *lingerie*. Assim, a respeito da indumentária deste período, João Braga menciona:

A adesão ao aspecto tubular das roupas, fossem justas ou amplas; a cintura deslocada para a altura do quadril (a chamada 'cintura baixa' ou 'baixo quadril'); as mangas, quando compridas, criando outros dois tubos; os achatadores de seios (para não evidenciar os seus volumes) e as cintas que exprimiam anulando o volume dos quadris [...]⁵⁵.

Havia uma obsessão pelo cinema, no que tange à idealização do feminino, que se expressou, dentre outras, na imagem da atriz Clara Bow. Com mais de cinquenta películas no currículo, Bow foi uma das atrizes mais famosas da chamada “era do cinema mudo”. Ela era tratada pela *P’ra Você* como o modelo de beleza feminina por excelência:

A palavra “flapper” foi especialmente inventada para ella. Ainda ninguém esqueceu, “Marinheiros em Terra”, “As Férias de Clara”, “Azas”, “Cabellos de Fogo”, “Garotas na Farra”, etc. Anita Loos, jovem escriptora americana, affirma-nos que os cavalheiros preferem as louras. Mas deve haver engano. Os cavalheiros preferem as ruivas como Clara Bow⁵⁶.

⁵⁴ Termo que, em língua francesa, quer dizer “sino”.

⁵⁵ BRAGA, 2007, p. 73.

⁵⁶ *Revista P’ra Você*, edição de 01 de março de 1930.



clara bow

A palavra "flapper" foi especialmente inventada para ella. Ainda ninguém esqueceu. "Madrinhas em Terra", "As Férias de Clara", "Azas", "Cabellos de Fogo", "Garotas na Farra", etc.

Anita Loos, jovem escriptora americana, afirma-nos que os cavalheiros preferem as loiras. Mas deve haver engano. Os cavalheiros preferem as ruivas como Clara Bow.

Musa (imagem 10): Fotografia de Clara Bow tal como utilizada na segunda edição da *Revista P'ra Você*. Bow era vista como modelo ideal de beleza feminina na passagem da década de 1920 para 1930. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 01 de Março de 1930, p. 31.

Para além da melindrosa havia a mulher elegante que caminhava nas ruas recifenses, como menciona Gilda Chataignier: “estar na moda era ser lady, porém recatada e discreta”⁵⁷; ou seja, ter o estilo que remeta à nobreza sem chamar atenção ou despender tanto para os olhares atentos da sociedade.

Por isso, as adeptas a este estilo utilizavam roupas que tinha a cintura ligeiramente subida assim como a saia sutilmente alongada. O *tailleur* de Coco Chanel, conjunto de blazer e saia, era muito utilizado na época, mas os que figuravam em Recife eram frequentemente cópias mais baratas daqueles produzidos em Paris, feitas por costureiras nacionais que há pouco haviam entrado em contato com tal peça de roupa. Em relação a esta moda mais “sisuda”, Chataignier expõe haver “uma observação curiosa: a moda do ano de 1930 não agradava às jovens, porque o *look* severo roubava a beleza da juventude”⁵⁸.

O historiador francês Daniel Roche, no livro *A Cultura das Aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*, constrói a história da vestimenta na cidade de Paris durante o período iluminista. Seu argumento mais decisivo é que as maneiras de vestir e de entender a vestimenta mudam drasticamente entre o reinado do absolutista Luís XIV (1643-1715) e Luís XVI (1774-1792), o rei deposto pela Revolução Francesa e morto pelos jacobinos. Percebe, com isso, através de centenas de inventários *post-mortem*, que as roupas passaram a ser consumidas em maior quantidade e com maior predominância no estilo do que mesmo em sua praticidade diária. Justifica que o século XVIII diminuiu a identificação do status social pela roupa, o que foi uma máxima até o reinado de Luís XIV, o que terminou por produzir uma cultura de aparências que tinha por fator determinante o estilo da roupa e não apenas, como antes, a configuração do lugar social.

A obra de Roche segue os percursos da tradição dos *Annales*, sem perder de vista um olhar inovador, traçando opções metodológicas interessantes entre uma história comparativa e uma história totalizante: comparativa, pois traça análises entre categorias sociais distintas, tais como a nobreza, a burguesia e os pobres; as práticas de vestimentas no mundo urbano

⁵⁷ CHATAIGNIER, 2010, p. 117.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 118.

e no mundo rural francês; o imaginário sobre o vestir entre práticas populares e eruditas. Totalizante, pois trata das transformações históricas francesas como determinantes para uma história da moda como um todo entre os séculos XVII e XVIII. O que Roche defende, contudo, e talvez esta seja sua maior contribuição, é que o/a historiador/a deve perceber que a história da roupa, ao menos na época mencionada,

questiona o inventário do consumo e das coisas. A aquisição e a propriedade dos objetos remetem ao funcionamento dos mecanismos sociais, revelando importantes alterações no comportamento econômico, mas também questionam as normas da sociedade, tanto religiosas e morais quanto políticas. A totalidade das convenções que determinam a aquisição e a propriedade da roupa, seu uso e sua força demonstrativa tem a vantagem de revelar a íntima ligação entre a cultura material e os imperativos morais e filosóficos, e até mesmo sua expressão jurídica, como mostra a história das restrições indumentárias e das leis suntuárias. O problema do luxo e do consumo ostentatório, a representação social das hierarquias da riqueza e do status na ordem das aparências, o papel do estímulo distintivo na redistribuição dos sinais de aderência reaparecem então substancialmente nos equilíbrios culturais, nas diferentes distribuições e nos significados morais cambiantes, que coincidem com o deslocamento no tempo dessas categorias⁵⁹.

E não à toa que estas questões puderam ser discutidas por Roche: Trata-se de um período de fundamentais transformações, especialmente com o *iluminismo* e o aumento da capacidade de consumo e da circulação de ideias. As maneiras de adquirir e as de utilizar os objetos de vestuário, para ele, baseiam-se no funcionamento dos grupos sociais e nas transformações que essas ideias propuseram no período até desencadear na Revolução Francesa: para o historiador, tais ideias influenciaram sobremedida na percepção que se teve da vestimenta.

O que também sugere haver relações estreitas entre a cultura material, as novas ideias filosóficas e iluministas, as maneiras de pensar a moral e a ética religiosa, as restrições jurídicas para o vestir: mesmo com tudo isso, a indumentária é vista como porta de acesso aos comportamentos nobres, burgueses e camponeses. No mundo urbano, vários empregos vão ser criados para suprir o aumento do consumo e para a maior organização nas corporações de ofício de Paris. O comércio se torna muito mais dinâmico,

⁵⁹ ROCHE, 2007, pp. 504-505.

justamente pela valorização dos preços das roupas e pela criatividade e habilidades de seus alfaiates e costureiros/as em adaptar a teatralização social do bem vestir com a realidade de cada classe social. A França tentava imitar o desenvolvimento industrial têxtil da Inglaterra no século XVIII e a produção de tecido passava a ser conduzida em larga escala na tentativa, um tanto mal sucedida, de competir com o país rival. A História das roupas e das maneiras de vestir, neste aspecto da obra de Roche, é uma “história de um consumo cultural”⁶⁰.

Os/as historiadores/as podem tomar por base da obra de Roche nos seguintes aspectos, de acordo com a própria divisão estrutural do livro mencionado, como recursos teórico-metodológicos: a) uma história da indumentária; b) uma economia dos guarda-roupas; c) uma distribuição das aparências; d) a moralidade da verdade e o consumo das máscaras.

No primeiro dos recursos, *uma história da indumentária*, destaca-se a relação entre vestimentas, práticas culturais e costumes cotidianos, relação esta permeada pela moda e pelos sistemas e códigos indumentários criados no recorte temporal demarcado pelo livro, harmonizando com nosso objeto de estudo. Aqui se busca compreender as regras e seus encadeamentos, avaliando as restrições impostas pela moral e a capacidade de transgressão por parte daqueles que trabalhavam com o ofício de corte, da costura e da elaboração de vestimentas: para o autor, “a moda era uma maneira de afirmação da individualidade (...), um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual”⁶¹.

No segundo recurso, *uma economia dos guarda-roupas*, Roche discute como o sistema indumentário de Paris constrói uma espécie de hierarquia social das aparências: a moda é vista como uma “leitura do mundo”, já que é possível perceber, através do que se encontrava nos guarda-roupas, divisões claras de categorias sociais, a diversidade das funções administrativas da nobreza (além dos seus gastos decorrentes e de sua cultura do consumo), o mundo do trabalho e a miséria da classe operária parisiense, o luxo da roupa aristocrática, a invenção da roupa-branca e o prestígio atribuído aos uniformes militares. Ainda possibilita traçar as distinções de gênero quando da

⁶⁰ ROCHE, 2007, p. 102.

⁶¹ ROCHE, 2007, p. 61.

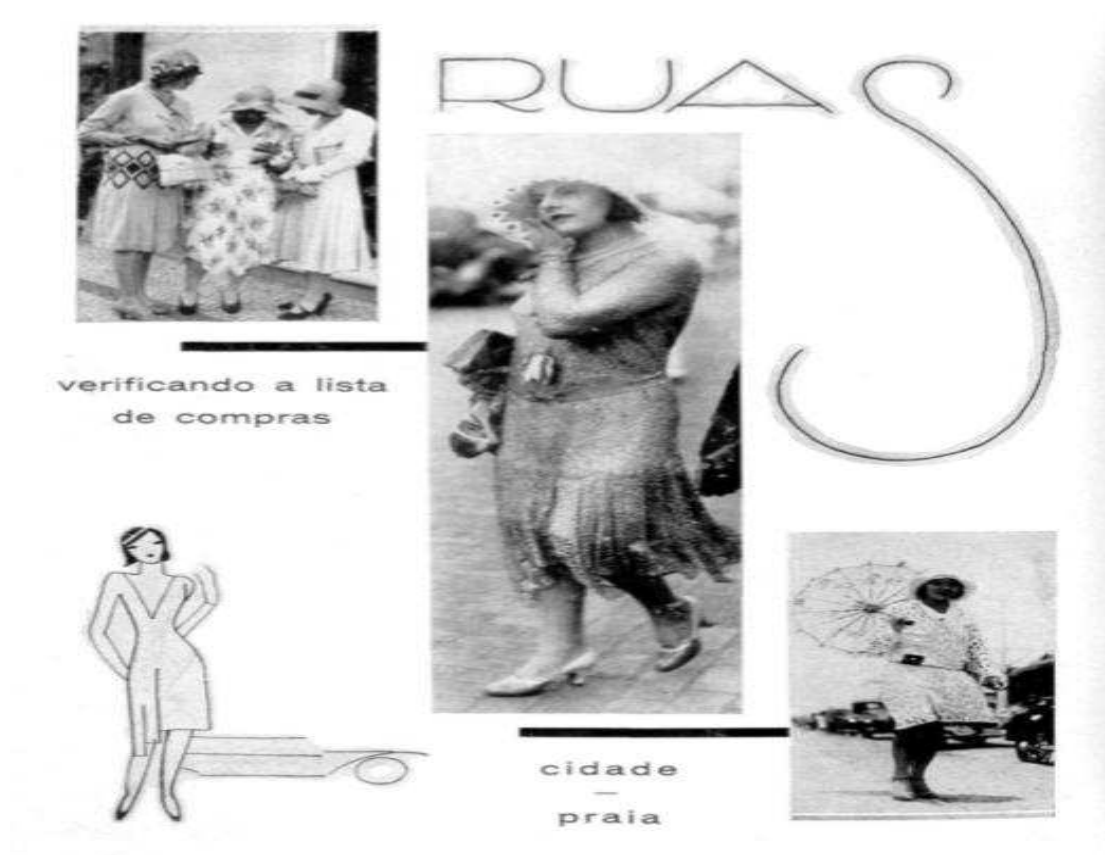
observação das roupas femininas e das transformações do vestuário masculino à época de Luís XIV, aproximando-se, deste modo, a uma das variáveis de Pierre Bourdieu, que seria a noção de distinção.

No terceiro recurso, *uma distribuição das aparências*, o autor avalia as diversas relações entre alfaiates, costureiras, clientes e comerciantes do ramo. Numa época em que não existiam o conceito de *alta costura* e os desfiles de *top models*, Roche discute como funcionava a produção de tecidos e como se criava uma cultura têxtil, além de provar como predominava, à época, um comércio até certo modo obscuro de roupas, com roubos e revendas, naquilo que ele denominou de “a economia dos burlescos”. Traça a existência histórica de grupos sociais existentes a partir de uma lógica própria para a venda de roupas: os mestres das aparências, os operários da roupa, os armarinheiros, os tintureiros. Busca entender também o papel desempenhado pelas mulheres na produção e na confecção de roupas num período em que o trabalho masculino ainda predominava sobre o ramo da moda.

No quarto e último recurso, *a moralidade da verdade e o consumo das máscaras*, o autor dá destaque à produção escrita sobre a moda na França, realçando dois tipos de textos: a literatura e a imprensa. Discute, pois, como as obras literárias de então e como o nascimento de uma imprensa exclusiva sobre a moda mudaram drasticamente as maneiras de pensar o tema. É com este recurso de desfecho que ele conclui sua tese sobre a cultura das aparências: perceber como os textos em questão reproduziam moralidades sobre as maneiras de usar roupas, direcionavam seus leitores às maneiras de “bem vestir”, externavam seus pudores, condenavam comportamentos considerados “indevidos” e denunciavam as utopias que os romances, textos literários e manuais de moda traçavam para a roupa e para os corpos.

A partir destas quatro percepções, explica-se, como Roche deixa bem claro, o que seria a produção de uma cultura das aparências: “para compreendê-la é necessário aprender a linguagem que permite a comunicação num domínio estranho e, portanto, fomentador do imaginário, em que o espiritual e o material se misturam com uma força particular”, ou seja, no que

diz respeito a essa cultura, “a roupa revela as correspondências ocultas entre substância e espírito”⁶².



Desfile diário (imagem 11): Retrata-se aqui o cotidiano de mulheres de elite e seus modelos “ideais para uma mulher bem vestida nas ruas de uma cidade com 300 mil habitantes”.

Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 01 de Março de 1930, p. 27.

Se a vestimenta confirma o status do espírito, roupas esvoaçantes e leves caracterizam um espírito jovem e livre que permitem o movimento, assim como a modernidade. Na imagem anterior vemos moças que aparentemente executavam atividades cotidianas com roupas que traduziam os novos tempos, distantes cada vez mais dos engessados espartilhos e longos vestidos. Por mais que o excesso de peças (chapéu, luvas, meia-calça) seja desproporcional no calor recifense, devemos reconhecer o caráter mais leve dos tecidos assim como dos recortes das peças.

A partir de todas as questões discutidas ao longo deste capítulo, pode-se dizer que beleza, moda e modernidade são questões interligadas; acreditava-se que estes aspectos da vida cotidiana serviriam para confirmar a

⁶² ROCHE, 2007, p. 513.

modernidade emergente e rápida que adentrava as ruas da maior cidade nortista de então: o Recife. Ritmos de inovação, desenvolvimento e modernidade que encontravam na moda um lugar de construção de identidade para a mulher recifense e projetava um ideário que amalgamava elementos locais e estrangeiros nesta composição identitária. Este capítulo foi, portanto, uma análise destas relações que permite traçar a intimidade entre feminino, beleza, moda e modernidade na capital pernambucana de 1930.

Já para o próximo, e último capítulo desta Dissertação, será trabalhada uma temática usualmente conhecida e pesquisada na historiografia da cidade do Recife: a História do Cinema. Este estudo move-se em função da transição entre o cinema mudo e o falado na capital pernambucana, tornando-se um dos marcos *modernos* da cidade. Neste segundo capítulo já foi abordada a relação da produção da beleza feminina na urbe em relação ao Cinema. No capítulo que segue, tentar-se-á perceber as possíveis nuances que a sétima arte proporcionou às pessoas que lá viveram (angústias, alegrias, amor, medos, reflexões, etc.). Todas elas serão exploradas dentro dos discursos da imprensa do período, descortinado o que estaria por trás dos sonhos daqueles que vivenciaram um dos mais importantes períodos da História Brasileira: o advento de uma *modernidade* tupiniquim aos olhos da experiência em Recife.

CAPÍTULO III

O CINEMA DE 1930 NA P'RA VOCÊ: A MODERNIDADE EM MOVIMENTO

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida com a relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém¹.

Neste capítulo, captamos a recepção dos cidadãos recifenses às representações que se iniciaram através do cinematógrafo, para o qual, no tocante a esta pesquisa, o ponto culminante encontra-se no ano de 1930, com o surgimento da Revista *Pr'a Você* e o desenrolar, nas suas páginas, da transição entre o Cinema Mudo e orquestrado para o Cinema Falado. Diferenciando-nos do viés mais comum, não buscamos observar a construção e efetivação fílmica regional ocorrida em 1922, quando os pernambucanos Hugo Falângola e J. Cambiére trouxeram a primeira câmera produtora de imagens da Itália para o Recife. Embora esta seja uma temática extremamente importante, predispomo-nos a observar como os espectadores vivenciaram a experiência cinematográfica e a resignificaram nas práticas cotidianas, transformando as noções de mudança nos comportamentos e atitudes.

A constância de considerações sobre a sétima arte faz com que esta pesquisa dedique um de seus capítulos ao tema: assim sendo, o que será feito, a partir de agora, é uma análise de algumas das principais representações do Cinema presentes no periódico e como elas podem captar um pouco do que era o sentimento quanto a esse aparato de modernidade na cidade do Recife no recorte temporal delimitado. As expectativas, as tensões discursivas, os

¹ FERRO, 1992, p. 13.

estranhamentos, o que se considerava *status quo* no que diz respeito ao Cinema para os escritores e editores da Revista. Pretende-se discutir todas estas questões a partir de agora.

Deste modo, o Cinema necessitou das duas primeiras décadas do século XX para se concretizar como tal e passou a ser a maior representação do frenesi que seria viver na urbe *moderna*. Houve também um lapso de tempo para que pesquisadores das Ciências Humanas percebessem neste uma fonte de informações sócio culturais, ao ponto que, por muitas vezes, seja necessário o uso da interdisciplinaridade para que pesquisas como esta se concretizem.

A respeito do uso de materiais cinematográficos, Marc Ferro² afirma que o Cinema possibilita o conhecimento de regiões nunca antes exploradas, abrindo caminhos a um novo olhar historiográfico³. Além da imagem propriamente dita, a recepção do discurso por trás do cinematógrafo é um elemento relevante aos/às historiadores/as, tendo em vista que há neste a possibilidade de captar novas sensibilidades que, até então, passariam despercebidas se nos prendêssemos aos documentos tradicionais.

Já Walter Benjamin enxergava o Cinema como uma linguagem fragmentária através da qual se constrói uma dualidade: de que ao mesmo tempo em que os filmes possuem um objetivo ideológico também permitem novas viagens a uma terra do inconsciente visual. Concordamos com Benjamin, todavia não exploraremos os pormenores ideológicos que atravessaram a produção fílmica do início do século XX, mas sim os possíveis voos feitos por aqueles que foram seduzidos a vivenciar os minutos de fantasia criados pelas exibições cinematográficas, cujas tramas se oferecem tanto como expressões aproximadas da vida como ela é, como da vida que poderia ser⁴.

Por fim, concordamos com a perspectiva de Cristina Meneguello, através da qual vemos que o cinema tem múltiplas facetas das quais uma

² O historiador francês Marc Ferro, membro da Terceira Geração dos Annales, tornou-se uma das grandes referências no que se refere ao diálogo entre a História e o Cinema. Seu conjunto de perspectivas metodológicas e reflexões, que atualmente indicam um caminho para aqueles historiadores que assumem a responsabilidade de explorar este campo, é inovador para a área.

³ FERRO, 2010, p. 33.

⁴ D'ANGELO, 2006, p. 238.

possível vertente de pesquisa seria o estado de alucinação ou sonho⁵ criado nas cidades espelho⁶ pelo público deste novo entretenimento. Este estado diz respeito à sedutora recepção dos espectadores para com as criações cinematográficas e as verdades criadas através destas; essas sensações tendiam a se espalhar e repercutir significativamente nas grandes cidades que, com o tempo, passaram a ser referenciais de *modernidade*, tais como Paris, Rio de Janeiro e o Recife.

Diante de tudo o que foi exposto, a transição entre os séculos XIX e XX foi extremamente significativa para a concretização desta nova arte. O percurso materializou-se através dos irmãos Auguste e Louis Lumière, que exibiram pela primeira vez o filme animado *Arrivée d'un Train em Gare à La Ciotat* para uma plateia em 1895; a plateia assustou-se⁷ profundamente com o trem que aparentemente movia-se em sua direção. Ademais, a exibição teria fins científicos muito específicos: estudar as questões vinculadas ao movimento⁸. Diante dos muitos nomes que construíram os primeiros anos do Cinema mundial, constatamos, através de Paulo Emílio Sales⁹, que, em meados de 1970, propõe que George Méliès seria o verdadeiro pai da Indústria Cinematográfica tal como conhecemos hoje:

A importância histórica de Méliès não poderia ser maior, pois foi ele o criador do espetáculo cinematográfico. [...] Com isso os Lumière não perderiam sua importância, apenas ficariam situados na última etapa da pré-história do cinema. [...] Em 1897 abre-se o período que os historiadores classificam de *Época Méliès*¹⁰.

Méliès estava presente na primeira apresentação dos irmãos Lumière e sentiu-se atraído e fascinado pelo cinematógrafo ao ponto de, usando seus talentos como ilusionista, desenhista, ator, produtor e diretor, aperfeiçoar a criação fílmica com roteiros, figurinos e maquiagem; chegou, inclusive, a

⁵ MENEGUELLO, 1996, p. 33.

⁶ Ibidem, p. 43.

⁷ A famosa história de que o público se assustou com “A Chegada do Trem” é questionada pelo teórico Tom Gunning: essa reação não figuraria em nenhum documento sobre a sessão, sendo mais sensato admitir que o assombro viria do choque entre a força da ilusão realista das imagens em movimento e a certeza de que se tratava apenas de um truque. Cf. NAZÁRIO, 1999, p. 19.

⁸ Idem.

⁹ Fundador da Cinemateca Brasileira, o professor, ensaísta, crítico de cinema, escritor e roteirista Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) é um referencial basilar para aqueles que desejam trabalhar com Cinema, de maneira crítica, no Brasil.

¹⁰ GOMES, 2015, pp. 51-53.

construir o primeiro estúdio de filmagem da História, com vários tipos de iluminação, cenários removíveis e camarins¹¹.

Ainda que tenha acrescentado sofisticação às criações, Méliès não encerra a ideia de invenção do estudo da imagem em movimento dos irmãos franceses. Sua maior contribuição foi criar o longa-metragem narrativo extrapolando a mera reprodução de cenas de rua com edição e técnica em escala industrial; todavia, pereceu ao frenesi da nova Indústria midiática que se alimentava de novidade constante. Em três décadas, o Cinema se tornaria uma força mundial, como afirma Turner: “o papel dos filmes de longa-metragem ocidentais pode não ter o mesmo destaque que tinha na década de 1930, mas ainda se projeta por toda parte”¹².

Esta grandeza chega em terras tupiniquins através da primeira sala de cinema localizada na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, e trouxe a exibição de gala de um filme que apresentava algumas cenas do cotidiano desta capital, dentre elas algumas imagens da baía da Guanabara. Todavia, existem registros de que, em 1902, já havia pelo menos uma sala de cinema: o *Cine-Phone*, em São Paulo, onde eram exibidos filmes não nacionais¹³.

Os dados são mais frequentes e detalhados a respeito do processo de implementação do cinema em São Paulo, tendo em vista que esta cidade era considerada um polo menor e, por isso, frequentemente, os aparatos do moderno causavam mais espanto que na capital do Brasil, pois “São Paulo era uma capital provinciana e culturalmente apequenada diante do dinamismo e abertura à vida intelectual propiciados pelo Rio, principalmente depois da reforma urbana empreendida pelo prefeito Pereira Passos”¹⁴.

Sendo assim, vemos que o Cinema, em São Paulo, estabeleceu-se em três fases até chegar à década de 1930 e à sua concretização enquanto entretenimento popular. Percebemos que há um fluxo semelhante nas demais capitais espelho, como o Recife: nesta, primeiramente o cinema chega com os ambulantes, depois com salas fixas nas regiões centrais e, por fim, houve a vascularização deste espetáculo, tendo vista que ele se estende dentro da urbe

¹¹ NAZÁRIO, 1999, p. 23.

¹² TURNER, 1988, p. 15.

¹³ MAIOR, 2015, p. 35.

¹⁴ SOUZA, 2004, p. 44.

até os bairros periféricos¹⁵, inaugurando as salas nas regiões periféricas que seriam supostamente menos prestigiadas do que as centrais¹⁶.

Em São Paulo que o Cinema assumiu uma postura de evento social, tendo em vista que as famílias passaram a levar as crianças e cestas de piquenique às salas, bem como estes mesmos espaços tornaram-se momentos de sociabilidade dos futuros casais, nos quais os rapazes deveriam incluir na rotina semanal, além de ficar na janela das moças e na missa dominical, enquanto um possível encontro “acidental” nas lanchonetes ou cafés das salas de cinemas locais¹⁷.

O Cinema Mudo ainda permanecia forte: em vários locais de exibição havia o acompanhamento de um piano ou qualquer locução de instrumentos que suspendia sua característica de não sonoro; todavia, é importante lembrarmos que falhas desta percussão foram relatadas e, mesmo quando o cinema tornou-se sonoro, os problemas mecânicos ainda ocorriam.

Através de suas películas, franceses e italianos lançaram atrizes e atores que se tornaram referencial de estética e de comportamento; até certo ponto, isto seria positivo, tendo em vista que o Cinema tornou-se uma ferramenta educacional, como menciona Olavo Bilac em uma crônica sobre um garotinho de seis anos que aprendeu a ler através dos cartazes de cinema¹⁸.

Porém, é necessário observar que, inicialmente, os discursos que repercutiam nas mídias falavam de como o Cinema era importante para que os indivíduos pudessem conhecer locais e culturas sem precisar se deslocar da sua cidade; posteriormente, observa-se certo “medo” do que poderia ser aprendido e apreendido com estes filmes. Era “o descompasso entre uma cultura da máquina e uma sociedade ainda tolhida por processos arcaicos de funcionamento”¹⁹. A experiência com o Cinema, para além da marca de entretenimento, recebeu, em cada localidade, hierarquias menos rígidas entres as pessoas mais abastadas e mesmo entre as mais ‘comuns’, a exemplo das

¹⁵ SOUZA, 2004, p. 30.

¹⁶ Idem, p. 36.

¹⁷ Idem, p. 40.

¹⁸ ARANHA, 2008, p. 108.

¹⁹ SOUZA, 2004, p. 18.

primeiras experimentações com as salas de cinema que eram artesanais e improvisadas²⁰.

Se na capital do país, e em sua região economicamente mais ativa, o Cinema teve essa multiplicidade social ao ser recepcionado, o que diremos da metrópole regional nortista, em uma região que era tida como carente de signos do moderno pelos literatos sulistas?

A princípio, no primeiro capítulo desta Dissertação, mostramos a importância da cidade do Recife enquanto pólo de atração dos aparatos do moderno no início do século XX. Vários signos passaram a integrar a vida cotidiana daqueles que tinham poder aquisitivo para usufruir das novas *maquinarias do conforto*²¹. Todavia, nenhum destes foi tão significativo para a construção de novos hábitos quanto o Cinema.

As primeiras exhibições fílmicas ocorrem no Recife que adentrava o século XX; por volta de 1909, a cidade possuía uma pequena vida noturna, tendo em vista que ocorriam as temporadas de apresentação de companhias teatrais mundiais no teatro Santa Izabel, como bem lembra o cronista Mário Sette, que descreveu a pompa da elite em suas idas ao teatro. Além disto, também havia a iluminação a gás²², e, anos depois, a elétrica que prolongavam as atividades diárias até determinado horário noturno. O advento do cinematografo permanente²³, por sua vez, causou verdadeira efervescência na vida noturna da cidade.

As primeiras projeções foram feitas em salas improvisadas por ambulantes, frequentemente em dias de feira, o que demonstraria o caráter artesanal que estaria distante da grande empreitada industrial que veremos décadas depois:

Num salão de variedades instalado na Rua da Imperatriz nº 25, funciona um Cinematógrafo Lumière. Uma nota do *Jornal Pequeno*, em 13 de janeiro de 1900, informa a exibição de fatos históricos, costumes de diversos países e cenas humorísticas em vistas coloridas. As projeções acontecem todas as noites, em três sessões, acompanhadas de uma orquestra. A entrada, com direito a cadeira, custava 1\$000 (*mil réis*). Embora prevista para iniciar as

²⁰ ARANHA, 2008, p. 104.

²¹ Alusão ao artigo de François Beguin, publicado em 1981 na *Revista Espaço e Debates: estudos regionais e urbanos*.

²² MAIOR, 2015, p. 37.

²³ Consideramos como cinematografo permanente aquele que tinha programação diária o ano inteiro.

19:30 hrs, os horários variavam de acordo com as condições técnicas [...]. Os problemas eventuais [...] não conseguem estragar o humor dos espectadores²⁴.

Com esta citação percebemos que há, de fato, um caráter educativo, anteriormente mencionado, bem como os problemas técnicos e a animação daqueles que vivenciavam a experiência cinematográfica pela primeira vez ou que estavam repetindo-a. Estes espaços também repercutiam as divisões sociais, tendo em vista que existiam locais de exibição mais caros ou até assentos mais elitizados. Em Campina Grande-PB, por exemplo, os quatro cinemas aí existentes, entre os anos 1930/1940, estampavam tal divisão social: o *Capitólio* e o *Cine Babilônia*, mais centrais; o *Cine Avenida* e o *Cine São José*, mais periféricos²⁵.

Em 1920, em Recife, eram mais de 20 casas de exibição, entre cinemas e cine teatros²⁶. Isto reintera o peso sociocultural que o Cinema passou a ter numa sociedade que dava os primeiros passos rumo à suposta modernização, bem como a uma “civilidade” abrangente. Para este trabalho, observamos que a constituição do Cinema no Recife passou por vários momentos culminantes; todavia, em suas três primeiras décadas, percebemos que dois momentos devem ser destacados: *o seu advento e a transição do cinematógrafo mudo e orquestrado para o Cinema Falado*. Observaremos este segundo momento, transitório, com maior ressalva, através das páginas *Revista P’ra Você*, a seguir.

1. Representações do Cinema na Revista P’ra Você

O Cinema é uma presença constante nas páginas da *Revista P’ra Você*. Visto por seus editores como algo essencial para se confirmar os discursos de chegada da modernidade ao Recife, o cinema está presente na revista desde sua primeira edição, sendo coluna regular do periódico até seu último número na era aqui estudada, entre 22 de fevereiro de 1930 e 29 de julho de 1933.

²⁴ MORAIS. 2015, PP.01.

²⁵ ARANHA, 2008, P.115.

²⁶ IDEM, Ibdem, P.110.

Crônicas, críticas de películas, análises de tendências de moda em relação às estrelas de filmes, pequenas biografias de atores e atrizes, todas essas modalidades se fazem presentes nas palavras do editores/escritores e nas páginas impressas.

Como dito, desde a primeira edição da revista já se encontram considerações sobre o cinema. Na página 21 desta edição²⁷ encontramos a coluna “Cinema”, dividida em duas seções: a) “diálogo de rua” e b) “os programmas”. Todas assinadas por Willy Lewin, subscrito apenas com a letra “W”, em itálico, tratam-se de escritos que consideram o cinema como uma “cultura de multidões”: enquanto a primeira, como o próprio nome diz, refere-se a um diálogo entre duas personagens aparentemente fictícias sobre a “importância” e a “revolução” da tecnologia do filme, a segunda é uma crítica sobre dois filmes produzidos na época, sendo um estrangeiro, intitulado “A Legião dos Condenados” (*The Legion Of Condemned*), lançado pela Paramount em 1928, e um nacional, “A Escrava Isaura”.

As duas personagens da primeira coluna são entrepostas em uma dualidade gritante: enquanto uma é considerada “moderna” pelo simples fato de gostar de cinema, a outra é considerada “velha” por lhe faltar “essa cousinha sutil que se chama espírito moderno”. O diálogo se dá entre dois jovens que reagem de modos diferentes à *sedução do moderno*: um se encanta com a “independência” das telas do cinema e com sua capacidade tecnológica de encantar as plateias que assistem as cenas ganhando vida; o outro denuncia que os filmes destroem “as belezas mais puras” e abandonam “a fina espiritualidade do teatro” em troca de uma “popularização mercantilizada” promovida pelo clamor e pelo desejo de consumo despertados pelos filmes. Este último vai além e acusa o cinema de apenas se aproveitar dos temas teatrais mais conhecidos para readaptá-los às telas e, por isso mesmo, não pode ser definido como uma arte, cabendo ao mesmo a definição de “indústria”. E continua: “o cinema é, além de tudo, uma escola de corrupção. Ainda há pouco os jornaes falaram de um crime influenciado pelo cinema”²⁸.

Ignora-se qual teria o sido o “crime” ocorrido, pois não se faz nenhuma menção exata na *P’ra Você*; além disso, nas pesquisas efetuadas nos demais

²⁷ *Revista P’ra Você*, edição de 22 de fevereiro de 1930, p. 21.

²⁸ *Revista P’ra Você*, edição de 22 de fevereiro de 1930, p. 21.

periódicos, não me foi possível encontrar uma referência concreta a nenhum acontecimento do tipo. Todavia, o defensor do cinema no diálogo rebate as acusações, afirmando que os filmes não podem ser responsabilizados pelas atitudes de “cérebros fracos”, muito menos o seu estatuto de arte. Se fosse assim, amplia a defesa, a literatura seria abolida, já que, como ele mesmo diz, diversos romances do escritor colombiano José Maria Vargas Vila, especialmente o intitulado *Íbis*, publicado originalmente em 1900, influenciaram um número considerável de seus leitores ao suicídio. A “Bíblia do suicídio”, como o romance passou a ser conhecido, pelo argumento citado, deveria deslegitimar toda a literatura e retirar dela sua condição de produção artística.

O diálogo, após estes argumentos, chega a seu final com a indicação de diversas obras que estudam o cinema e garantem a esta arte uma definição de “coisa muito seria”. Dentre as obras citadas encontram-se: a) 1. *Cinema, expression sociale*, 2. *Naissance du Cinéma: cinéma soviétique* & 3. *Panoramique du Cinéma*, todas de Léon Moussinac; b) *Une Mélodie Silencieuse*, de René Schwob; c) *Charles Chaplin*, de Louis Delluc; d) *Charles Chaplin*, de Henri Poulaille; e) *Charles Chaplin*, de Waldo Frank; g) *Pour une Poétique du Film*, de André Levinson; h) 1. *Cinéma* & 2. *Bonjour Cinéma*, ambas de Jean Epstein. Após esta lista de indicações, a personagem que defende a necessidade do cinema atribui à juventude do outro a incapacidade de perceber as qualidades cinematográficas e diz que “só por ‘snobismo’ os moços procuram ser velhos”. De maneira jocosa, no entanto, o diálogo é encerrado com uma mudança de perspectiva sutil: um encanto é produzido no incrédulo quando ele avista a beleza da “pequena incrível”, quando ele se depara com uma cena da atriz Clara Bow...²⁹.

Tal discussão parecia estar na ordem do dia: não à toa foi no mesmo período em que o historiador e filósofo Walter Benjamin começou a escrever o famoso texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*³⁰, escrito que trata exatamente do embate exposto acima: até que ponto o cinema poderia ser considerado arte se os pesados investimentos para sua produção, os cortes e edições das gravações originais e a necessidade de mercado e de

²⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 22 de fevereiro de 1930, p. 21.

³⁰ Texto que o autor iniciou em 1936, mas apenas publicou em 1955. Cf. BENJAMIN, 1985, pp. 165-196.

distribuição de cópias, a famosa *reprodutibilidade*, não afetariam a áurea de livre pensamento artístico? Conclui Benjamin que “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”³¹. Assim, a arte passa a não derivar apenas da espontaneidade e sim, também, das necessidades capitalistas de mercado e recepção de produtos-mercadorias. Passa a ser uma fusão entre ambas as causas: por um lado, uma produção de arte que precisa suprir os custos com a produção milionária do cinema que, de acordo com o próprio Benjamin, para que um filme fosse rentável, já em 1927, fazia-se necessário um público de cerca de nove milhões de pessoas. Isso com certeza exerce uma grande influência sobre a produção. Por outro lado, as exigências mercadológicas não são poderosas o suficiente para retirar do filme sua potencial “áurea artística” e sua capacidade de crítica social e/ou de subjetividade narrativa, de filosofia, de vida.

Feitas essas considerações sobre a reprodutibilidade técnica e o potencial artístico do cinema, passemos aos escritos sobre cinema da segunda edição da revista, de 01 de março de 1930. Faz-se aqui não uma análise de um texto original. Já me explico: a coluna dedicada ao tema, neste número, apenas incluiu uma tradução de um texto elaborado pelo ator, cantor e humorista francês Maurice Chevalier, relatando as experiências de sua primeira ida aos Estados Unidos da América em 12 de outubro de 1928. Nela, Chevalier comenta a viagem no Cruzeiro Ilê-de-France, afirmando ter zarpado com um carregamento de “esperanças, de temores e de sonhos”³². A utilização deste texto traduzido para uma revista recifense tem um objetivo claro e definido: descrever quais as sensações que as pessoas teriam de viajar para a “terra do cinema”. Uma história para as elites recifenses poderem sonhar com uma ida àquele país que despertava, e de certo modo ainda desperta, tanto desejo nessas camadas mais abastadas da sociedade brasileira.

Argumentos não faltariam para despertar ainda mais fantasias na mente dos/as leitores/as de elite: Chevalier fez a viagem, dentre outras coisas, para realizar um curta-metragem intitulado *Um Domingo em Nova York*. Sobre as gravações, o ator comenta: “começávamos às seis horas da manhã para terminar às sete da noite, improvisando o cenário [sic], correndo aqui, correndo

³¹ Idem, *Ibidem*, p. 192.

³² *Revista P'ra Você*, edição de 01 de março de 1930, p. 31.

ali, comendo às pressas”; continua a descrição com um ar de orgulho por ter sido alvo de jornalistas e repórteres para conceder rápidas entrevistas sobre a película filmada: “dispenso falar sobre os assaltos dos repórteres. Suas perguntas, suas importunidades profissionais são o ‘ranço’ de toda celebridade. Não lhes quero mal, entretanto”³³. Considerando a si mesmo como uma celebridade, Chevalier descreve com ímpeto a sensação de glamour que se desenvolve no contato com o mundo do cinema. E tal relato deveria soar como um vislumbre aos olhos das elites recifenses, ávidas por um dia poderem ter oportunidade semelhante.

A terceira edição, de 08 de março de 1930, segue uma linha semelhante e a coluna em questão traz outro texto de autoria de Maurice Chevalier, igualmente traduzido. Uma continuação do escrito da revista anterior: se na edição antecedente, o ator relatava suas experiências na cidade de Nova York e a gravação de uma película de curta-metragem, agora a ênfase é outra e recai sobre seu primeiro contato com a Broadway, além de sua viagem à cidade de Los Angeles:

Parti depois para Hollywood. Só se compreende verdadeiramente a extensão dos Estados Unidos, quando se atravessou de este a oeste, todo o seu território. São necessários mais de quatro dias de caminho de ferro para ir de New York a Los Angeles. Estou quase falando como um professor de Geographia³⁴.

O entusiasmo com o qual Chevalier fala sobre o país norte-americano é bastante intrigante: em suas próprias palavras, o ator foi “maravilhosamente acolhido” pelos estadunidenses, tanto por colegas de ofício como pelos que ele chama de ‘realizadores’ (referindo-se a produtores, diretores, *managers*, etc.). A boa impressão continua em frases como: “os americanos têm uma tão fresca espontaneidade, um entusiasmo tão prompto, tão caloroso, que suas boas vindas são um verdadeiro tônico”³⁵.

Este relato é interessante porque chega a contrastar com o contexto econômico mais amplo dos Estados Unidos naquele momento: afinal, faziam apenas cinco meses que a Bolsa de Valores de Nova York havia quebrado e levado o liberalismo econômico à ruína. A situação financeira do país não

³³ *Revista P'ra Você*, edição de 01 de março de 1930, p. 31.

³⁴ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

³⁵ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

estava tão entusiasmada. Na verdade, ao que se consta, viveu-se uma “Grande Depressão” pós outubro de 1929 e chega a ser um contrassenso ler palavras tão espontâneas e positivas sobre sua população no período em questão. Afinal, cerca de 300 mil empresas tinham entrado em falência, levando por volta de 12 milhões de pessoas ao desemprego. Não havia crédito no mercado, houve cortes nos investimentos externos e nos empréstimos aos países europeus em recuperação em função da Primeira Guerra Mundial³⁶. Havia um clima de pessimismo significativo para Chevalier descrever o país com tanto “entusiasmo”.

No resto do relato, ainda entusiasmado, ocupa-se em descrever os momentos com pessoas importantes e influentes no meio artístico cinematográfico hollywoodiano: o ator francês desvia sua atenção da percepção mais ampla e passa a falar “daquelles que me seguiram com a sua amigável sympathia, durante minha estadia em Hollywood: Douglas Fairbanks e Mary Pickford, Charlie Chaplin e Adolpho Menjou”³⁷.

Dentre os citados, os três primeiros foram os idealizadores da *United Artists*, companhia de cinema fundada a 19 de fevereiro de 1919, que tinha o intuito de competir com as grandes corporações cinematográficas do período. Tinha um caráter independente e visava fugir do modelo de produção de filmes que vigorara até então e chegou a dar oportunidade a diversos diretores que não tinham espaço em grandes conglomerados. O posteriormente famoso Walt Disney foi um deles. Filmes como: a) *A Marca do Zorro*, de 1920, dirigido por Fred Niblo e Theodore Reed; b) *Robin Hood*, de 1922, dirigido por Allan Dwan; c) *O Ladrão de Bagdá*, de 1924, dirigido por Michael Powell, Ludwig Berger e Tim Whelan; d) *O Pirata Negro*, de 1926, dirigido por Albert Parker; e) *A Tempestade*, de 1928, dirigido por Sam Taylor; entre outros. Todos os filmes que tiveram grande aceitação de público e crítica e foram fundamentais para o desenvolvimento da sétima arte durante o seu período mudo. Para se ter uma ideia, Douglas Fairbanks faz o papel de protagonista em três deles: *A Marca do Zorro*, *Robin Hood* e *O Pirata Negro*³⁸.

³⁶ HOBBSAWM, 1994.

³⁷ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

³⁸ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

Sobre seu contato com Fairbanks, Chevalier se esbanja: “Douglas deu-me as mais preciosas indicações sobre tudo o que dizia respeito ao meu novo métier. (...). Douglas é, na verdade, o actor que mais se assemelha commigo, apesar de certas diferenças”. Convencido e autoconfiante, o ator francês se compara ao novo amigo, mesmo mesurando as “diferenças”, e trata a amizade como um fator de orgulho e de trocas de aprendizados entre ambos. Mais que isso, seu texto deve ter sido de encher os olhos da elite recifense com este parágrafo que, apesar de pequeno, é tudo o que aquela almejava para si: “o salão [da mansão] dos Fairbanks é perfeitamente semelhante aos da alta burguezia francesa”³⁹.

Já sobre Charles Chaplin, Chevalier tem uma impressão um tanto descontente e certamente contrária a que teve de Fairbanks: mesmo considerando Chaplin como “um grande”, ele reclama da variação de humor do ator e pondera que mesmo o ator se demonstrando “amável” em muitos momentos, em outros se isolava e não gostava de compartilhar dos momentos ali em questão. “Bem que elle seja muito amável, e menos francamente camarada do que Douglas Fairbanks”, o que já denuncia uma comparação entre este, mais receptivo e disposto, e aquele, mais introspectivo. E lamenta: “se é, por vezes, de uma alegria exuberante, há dias em que cae numa melancolia negra que o impede de entreter os amigos”⁴⁰.

O relato termina com um ar de incompletude e isso fica claro quando nos voltamos para a edição seguinte, de 15 de março de 1930. Esta traz, na seção sobre Cinema, uma inovação em relação às anteriores: ao invés de dedicar apenas uma página ao tema, são dedicadas duas, sendo uma delas para divulgar filmes que estavam em cartaz nas telas de cinema do Recife e outra para dar continuidade aos relatos de Chevalier e suas “impressões da América”.

Dentre os filmes destacados, encontram-se pequenas sinopses e críticas de filmes que iriam ser exibidos na semana seguinte ao lançamento daquela edição tanto no Theatro Moderno⁴¹ quanto no Cinema Royal. No Theatro eram

³⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

⁴⁰ *Revista P'ra Você*, edição de 08 de março de 1930, p. 27.

⁴¹ Nas cidades do Norte brasileiro, o teatro foi obrigado a conviver com a “invasão do cinematógrafo”. Há inúmeros exemplos, conforme a pequena amostragem a seguir, de teatros sendo adaptados para funcionarem também como cinemas. Nas capitais de Estado, com o

exibidos três filmes por semana, nas segundas, quartas e sextas, sendo esta a disposição de filmes: a) *Visão de Amor*, de 1924, originalmente intitulado *Secrets*, dirigido por Frank Borzage e estrelado por Norma Talmadge e Eugene O'Brien na segunda-feira; b) *Presa de Amor*, de 1929, sob título original *His Captive Woman*, dirigido por George Fitzmaurice e estrelado por Milton Sills e Dorothy Mackaill na quarta-feira; c) *Beatrice Cenci*, de 1926, dirigido pelo italiano Baldassarre Negroni e estrelado por Maria Jacobini, no papel principal, Raimondo Van Riel e Franz Sala na sexta-feira⁴².

Destacam-se três questões da exibição desses filmes: 1) primeiro, pelo entusiasmo dado pela revista e pela repercussão dada à época, supõe-se que o filme mais badalado para a elite recifense, pelo menos na semana em questão, era o da quarta-feira, pois além de trazer os atores mais famosos dentre os dispostos, era o filme mais recente dentre as três opções; 2) todos os filmes exibidos eram de cinema mudo e prevaleciam temas relativos ao amor e aos relacionamentos na fórmula já consolidada por Hollywood⁴³.

3) O menos prestigiado dentre os três, no que se refere à avidez do público recifense para assisti-lo, apesar do entusiasmo dado pelo anúncio, era o filme da sexta-feira, pois destoava do amor romântico moderno como tema principal, e continha uma narrativa histórica, baseada na vida de uma jovem nobre romana que viveu entre 1577 e 1599⁴⁴. Beatrice, a mãe e as irmãs eram abusadas sexualmente pelo pai/marido, o Conde Francesco Cenci, durante todo o matrimônio. Em 1598, todas as vítimas dos abusos resolveram se reunir com um dos vassallos da família para arquitetar a morte do pai e conseguiram o almejado, decapitando-o com um machado. Tentaram forjar um acidente, mas a polícia papal não acreditou naquela versão. Todos foram condenados e Beatrice foi jogada à fogueira em 1599. Sobre o evento e sua representação fílmica, a revista traça as seguintes considerações:

advento do Cinema, a maioria dos grandes teatros se vê na contingência de adaptar-se para abrigar o novo meio de expressão artística. No Recife, por exemplo, o teatro Santa Isabel teria contado com temporadas de Cinema antes mesmo de existirem cinemas permanentes na cidade, conforme recorda um cronista relativamente ao seu tempo de rapaz. CF. SETTE, 1958, p. 137. Cf. ARANHA, 2008, p. 110.

⁴² *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 26.

⁴³ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 26.

⁴⁴ DUARTE, 2000, p. 63.

Conta-nos as cenas de uma riqueza incalculável, de uma perfeita reconstituição histórica, um romance de amor que, pelo seu entrecho soberbo e emotivo falará aos corações mais insensíveis. As cenas que têm como ambiente o lendário Vaticano com o Conselho dos Cardeais, a audiência do Pontífice Clemente VIII, as cenas da Inquisição, as da execução final possuem um cunho de grandeza fora do comum⁴⁵.

Uma coisa é certa: os elogios eram tamanhos que não se importavam em entregar as cenas finais do filme ou mesmo de adiantar o que hoje chamamos de *spoilers*, ou seja, a antecipação dos acontecimentos principais de uma película. Ademais, é interessante notar que mesmo com a predominância de filmes estadunidenses, havia espaço para cenários menos badalados como a produção fílmica italiana e de diretores como Baldassarre Negrone⁴⁶.

Já no Cinema Royal, o mesmo número de três filmes era exibido, mas havia seções repetidas. Entre os filmes: a) *Diabruras de Cupido*, tradução brasileira para o filme alemão *Miss Chauffeur*, de 1928, dirigido pelo holandês Jaap Speyer (e que está grafado como “Spever”), sem data de exibição revelada na revista; b) *Larápio Encantador*, de 1928, que tem por título original o nome de seu protagonista, *Alias Jimmy Valentine*, dirigido por Jack Conway e estrelado por William Haines, Leyla Hyams e Karl Dane e foi exibido na quarta e quinta-feira daquela semana; c) *O Laço de Amizade*, ou *The Leatherneck*, de 1929, dirigido por Howard Higgin e Ralph Block, mais recente que os demais e por isso o mais aguardado pelo público, foi exibido nos dias 21, 22 e 23 de março daquele ano.

Após essas sinopses e apresentações feitas pela revista, abre-se novamente espaço para as experiências de Maurice Chevalier nos Estados Unidos da América: agora a ênfase recaía sobre uma transformação que era considerada definitiva para a sétima arte no período, a saber, a transição dos filmes mudos para os filmes falados/sonoros. O ator francês revela seu espanto e, ao mesmo tempo, entusiasmo por poder participar dessa mudança:

Quando fui contractado em Hollywood, meus directores tinham a intenção de me fazerem trabalhar em um film silencioso. Dita Parlo devia ser minha comparsa neste film, mas entre a assignatura do

⁴⁵ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 26.

⁴⁶ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 26.

meu contracto e a minha chegada em Hollywood, um grande acontecimento produziu-se no mundo do cinema americano: o film sonoro e fallado tinha entrado na via das realizações industriaes tão bem que quando desembarquei em Hollywood tinha abandonado toda ideia de film silencioso. Dita Parlo teve que voltar para a Europa onde obteve, desde então, os mais estrondosos sucessos⁴⁷.

A *P'ra Você* parecia se orgulhar do fato de traduzir em primeira mão um texto que apresentava aos leitores a notícia das primeiras iniciativas da transformação vigente e vindas de alguém que estava vivendo diretamente o processo. Afinal, quatro de suas cinco primeiras edições dão destaque aos percursos de Chevalier nos Estados Unidos e essa estratégia não pode passar despercebida. O ator ainda persiste:

Este acontecimento do film falado mudava não somente os planos dos meus directores mas também os de Hollywood em peso. Os grandes productores não sabiam mais o que fazer, alguns dentre-elles hesitavam ainda em se iniciar numa via que elles consideravam aventureosa e os mais ousados temiam que o gosto do público por esse novo espectáculo não cessasse de repente. Mas as coisas se realizaram. Os prognósticos mais optimistas foram largamente excedidos pela realidade e Hollywood lançou-se de corpo e alma na fabricação do film falado. Assisti assim o nascimento de um novo mundo⁴⁸.

A revista *P'ra Você* parece querer, com o texto de Chevalier, apresentar-se aos/às leitores/as recifenses como a grande condutora deste tema na cidade. Trazendo um relato de um francês (advindo de um país que era a grande referência da “alta cultura” no Brasil) que desbravava os Estados Unidos, este visto como o “país das oportunidades” e desenvolvedor da tecnologia do entretenimento. Nada mais convidativo aos olhos dos entusiastas da elite local.

Chevalier aproveita para demonstrar como a indústria cinematográfica conseguia tornar popular algo que não estava exatamente no ápice da qualidade artística. Ele próprio vai dizer que seu primeiro filme, *A Canção de Paris*, não continha a qualidade por ele esperada e não deveria ser observado como uma obra-prima, mesmo com todo o então alvoroço causado pelo lançamento do filme sonoro. Ele acredita que este fato contribuiu mais para a boa recepção da película do que a qualidade por si só do material apresentado:

⁴⁷ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 26.

⁴⁸ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 28.

Meu film obteve sucesso mesmo em alguns districtos dos Estados Unidos onde, de costume, não toleram os artistas europeus. A imprensa foi particularmente elogiosa e certos jornalistas disseram que eu e Al Jolson eramos os maiores cantores do écran. Se ousou exprimir a minha própria opinião, devo confessar que não partilho absolutamente do entusiasmo dos meus directores⁴⁹.

O encantamento com a sedução do moderno, no entanto, parece ter falado mais alto e a qualidade artística foi posta um pouco de lado para dar circularidade e divulgação a um produto novo, mais moderno, mais avançado. Independente desta suposta falta de vigor artístico, a película em questão causou tanto entusiasmo por encher os ouvidos dos espectadores, literalmente, de palavras cantadas: afinal, a escolha de Chevalier para o papel não se deu à toa, justamente porque além de ator ele também era cantor e humorista.

Mas ele atribui a “falta de qualidade” não a uma incapacidade sua ou dos diretores, mas justamente ao tempo de maturação e ao processo de adaptação e transição que seriam necessários para tão radical mudança e que não teriam sido utilizados nessa produção. Para o ator, talvez com maior tempo e maior experiência no ofício de contracenar com as falas e as canções, a qualidade tivesse sido mais satisfatória. Ele justifica:

Meu primeiro film pareceu-me muito criticável. Eu não estava ainda completamente adaptado à nova técnica do film fallado, e meus directores não podiam fatalmente conhecer o scenario que melhor convinha à nuance do meu character mas, no conjunto, sou muito reconhecido ao público europeu do acolhimento que fizeram ao meu film. Quando virdes minha segunda experiência – *Love Parade* – em francez, – *O Príncipe Consorte* – espero que sabereis apreciar os mais sérios progressos que fiz⁵⁰.

Passada esta quarta edição, é possível observar o último momento do relato de Chevalier na edição seguinte: agora o tom de despedida do ator fica claro e a ênfase dada recai sobre o que ele esperava de seus projetos futuros. Com um encantamento escancarado sobre a viagem, ele declara seu desejo de obter cada vez mais sucesso, sentimento que só crescia entre as estrelas de Hollywood, e que gerava uma expectativa enorme em torno do desenvolvimento de novas películas com a inovação recém-chegada. Cada vez

⁴⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 28.

⁵⁰ *Revista P'ra Você*, edição de 15 de março de 1930, p. 28.

mais a empolgação crescia e o advento dessa nova forma de produção pode ser considerado uma luz no fim do túnel para levantar um país que teve o orgulho econômico ferido pelo recente desastre da quebra da Bolsa de Valores de Nova York.

Uma fé parecia estar depositada nessa nova possibilidade, já que Chevalier insiste em dar destaque à quantidade significativa de telegramas que recebeu, convidando-o para mais experiências cinematográficas com o novo formato e cada uma mais esperançosa em obter sucesso do que as outras. Ele conta, aliviado:

Devo voltar breve [a Hollywood] para fazer três films. Espero obter cada vez maior sucesso e aumentar o valor dos meus films a força de experiências. Quando estiverem prompts, voltarei à França por alguns mezes, e depois veremos. Lá trabalha-se firme e violentamente. Não há tempo para aborrecimentos, mas isto não quer dizer que eu nunca tivesse tido nostalgia. Perguntae a Yvonne [sua esposa] se nós, por mais de uma vez, não nos olhamos, suspirando⁵¹.

O ator, após essa projeção sobre sua carreira imediata, não cessa em advertir os/as leitores/as de que precisa finalizar o texto para voltar aos Estados Unidos. Tempo precioso para fazer “um mundo de coisas antes de voltar para a América”. Chevalier se despede prometendo novidades quando retornar à Hollywood, “a cidade do film”⁵².

⁵¹ *Revista P'ra Você*, edição de 22 de março de 1930, p. 27.

⁵² *Revista P'ra Você*, edição de 22 de março de 1930, p. 27.



Douglas, Mary e Maurice

Admirar-se (imagem 01): Fotografia de Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Maurice Chevalier para a *Revista P'ra Você*. Retratados para representar o entusiasmo que se desenvolvera com a nova tecnologia do filme sonoro e falado, a partir do relato de Chevalier, os envolvidos na fotografia parecem pousar encantados com a nova possibilidade. As artimanhas dos discursos utilizados pela revista enfatizavam os atributos que a mesma estava trazendo para a cidade do Recife, especialmente por sua elite. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 22 de Março de 1930, p. 27.

Passado o relato de Chevalier, a sexta edição da revista traz uma avaliação considerada “trágica” para a história do cinema em função do advento do novo formato falado: “o caso trágico de Charles Chaplin”. Em texto assinado por Alexandre Arnoux, a revista praticamente decreta o fim da

carreira de Chaplin: o longo escrito é recheado de elogios ao ator, com expressões que dizem que ele conseguia “encarnar o mundo turvo, incerto” da vida humana, afirmando que poucos conseguiam dar uma vivacidade tão emblemática aos *takes* mudos como ele. Mas um tom que denuncia inclusive o racismo da revista e de seu escritor, diz-se que o comediante possuía uma unanimidade que cobria “as raças e os continentes: o letrado de Paris e o negro da África [como se este não possuísse letramento ou fosse inferior] apreciam-na igualmente e, o que é mais extraordinário, por razões análogas”⁵³.

Mesmo com tantos elogios, o texto é iniciado com uma afirmação de descrença na continuidade da carreira do astro: “desde ‘O Circo’ [de 1928], Charlie Chaplin nada produz no écran. É natural, dizem uns, elle trabalha muito lentamente, estraga muita pellicula; faz dias, semanas, mezes de intervalo”⁵⁴. A denúncia é clara: o ator e diretor estava “defasado”, não se adequava às exigências da modernidade que batia à porta, que pressupunham rapidez na produção e o mínimo de desperdício de material. “Time is Money” nunca foi tão apropriado. O texto chega a lamentar tal “dificuldade” do artista em se adaptar às novas exigências do mercado e a insistir em utilizar métodos que não estariam de acordo com os novos tempos. Arnoux chega a falar que Chaplin “perde tempo” quando se vê a pensar por longos períodos nas “minúcias de suas criações”.

Decretando que o cinema mudo estaria caminhando para o ostracismo ou para a vanguarda de saudosistas, Arnoux diz ser inevitável a substituição daquele pelo sonoro tom dos filmes falados. De certo modo, ele não estava errado. Seu erro, no entanto, foi creditar a Chaplin uma possível incapacidade de lidar com essas então novas tecnologias e não conseguir fazer sua arte suplantar as evoluções técnicas. Como fica bastante claro no último parágrafo do texto:

O cinema silencioso vae-se tornando uma rhetorica, uma somnolencia, um “ronron”. Os execraveis “talkies”, misturados de teatro, de pobrezas, de estupidez, clamam vigorosamente; no meio de seus vícios, têm apenas uma virtude: a vida. As pessoas de gosto, os esthetas tomam a defesa do mudo, prova irrefutável de

⁵³ *Revista P'ra Você*, edição de 29 de março de 1930, p. 27.

⁵⁴ *Revista P'ra Você*, edição de 29 de março de 1930, p. 27.

que elle vae morrer. Levará consigo Charlie Chaplin? Temo que sim⁵⁵.

Percebe-se que o autor adjetiva o filme mudo de “execrável” em função dos *talkies*, os textos que apareciam entre uma cena e outra para explicar as ações e atitudes das personagens quando necessário. Entretanto, neste formato, tais textos davam um charme aos filmes mudos que com certeza não fazem parte da realidade dos falados. Contudo, chegar ao ponto de se tornarem “execráveis” por isso é de um exagero sem tamanho. Sem contar nos demais termos utilizados: “pobrezas”, “estupidez”, filmes repletos de “vícios”; a parcialidade do autor para com a modernidade fílmica deixa clara a vontade das elites locais em recepcionar tudo o que fosse considerado avançado e progressista, inclusive em termos de arte.

A resposta de Chaplin para tal desconfiança, que com certeza não se restringia ao Recife foi avassaladora. Dois de seus mais celebrados e bem aceitos filmes foram produzidos anos após a escrita do texto de Arnoux. *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1940) são obras-primas da história do cinema que confirmaram a capacidade de seu idealizador para resistir ao tempo e derrubam todos os argumentos utilizados pelo texto de 1930. O temor daquele escrito não viria a se confirmar ou pelo menos não em se tratando de um gênio do cinema chamado Chaplin.

O primeiro dos citados, talvez a maior crítica fílmica já produzida sobre a alienação do trabalhador e a exploração da mão de obra do operariado por parte dos capitalistas, descreve, de forma cômica e poética, a realidade dos trabalhadores e da rotina cronometrada das fábricas e das indústrias. A épica cena em que a personagem de Chaplin termina o trabalho repetitivo das engrenagens, mas suas mãos não conseguem parar de efetuar o movimento de girar as porcas dos parafusos é de uma sutileza filosófica ainda não vista até então nas telas.

O filme, mudo, mesmo que conte com trilha sonora, é talvez a mais bela resistência à modernidade impressa pelos filmes falados de então. Sabendo disso, Chaplin, além de roteirista e ator protagonista, dirigiu o filme para sua própria companhia por razões que vão de seu perfeccionismo com o trabalho à

⁵⁵ *Revista P'ra Você*, edição de 29 de março de 1930, p. 32.

resistência dos diretores da época em trabalharem com um filme no formato antigo.

O segundo filme citado é, provavelmente, o mais politizado da carreira do cineasta. *O Grande Ditador* não esconde em nenhum momento sua crítica ao totalitarismo e às ideias fascistas e nazistas que percorreram o mundo na década de 1930. Uma clara referência ao *führer* da Alemanha à época, Adolf Hitler, e às suas pretensões militares, políticas e eugenistas que acabaram por ocasionar a Segunda Guerra Mundial entre 1939 e 1945, o filme trata de satirizar a oratória do ditador alemão, suas posturas racistas e antisemitas, além de suas pretensões de conquista do mundo como visto na cena em que Chaplin, vestido de *führer*, brinca com o Globo terrestre.

Acumulando neste as funções de protagonista, diretor, produtor, roteirista, narrador, cinematógrafo e compositor da trilha sonora, Chaplin, mesmo se rendendo ao formato falado, entregou ao público uma obra muito inteligente sobre o contexto histórico em que estava vivendo. *O Grande Ditador* foi o primeiro filme falado do artista e só esse fato já torna equivocada a previsão de uma década antes: ele conseguiu não apenas se adaptar ao novo formato como também criar uma obra-prima com ele.

A edição posterior, a sétima em sequência de publicação, continua a enfatizar a relevância dada à sedução que o filme falado causou nas elites locais no ano de 1930: nesta, questiona-se agora o futuro de outra grande estrela do cinema internacional, desta vez a atriz Greta Garbo. Em uma tradução de um texto escrito pelo roteirista de filmes Willard Mack, a questão posta diz respeito às condições de adaptação que a estrela teria que lidar para passar com o mesmo brilho pela mudança evidente. A preocupação era latente e direta: “Greta Garbo continuará a fazer films mudos, ou fala ella bastante o inglez para tentar a sorte nos films fallados?”⁵⁶.

A sinceridade da resposta é intrigante: “seria vão dizer que sua voz é perfeita e que ella não tem accento. A voz de Greta Garbo não é perfeita. Ella tem um ligeiro accento, esta deficiência porém não a afastará do successo”⁵⁷.

Também se destaca aqui a necessidade de explicar aos leitores como funcionava a metodologia de audição das vozes dos artistas na tela, já que

⁵⁶ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de abril de 1930, p. 27.

⁵⁷ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de abril de 1930, p. 27.

muitos ainda não haviam experimentado a escuta de um filme sonoro. Chama atenção a naturalidade com que se fala disso, já que traça-se uma comparação que chega a parecer óbvia, mas que para a época com certeza era totalmente necessária: “a maneira de fallar na scena ou no écran é a mesma do commum dos mortaes no escriptorio, em casa, na rua”⁵⁸.

Mack reclama de alguns atores e atrizes que querem se expressar nos filmes falados da mesma maneira que nos mudos: “muito frequentemente uma scena tem sido estragada por um actor theatral”. Mesmo reconhecendo que a fala é expressa de modo semelhante ao que se faz no dia a dia, ele reclama daqueles que ainda se expressam como se estivessem gravando um filme sem voz. Diz que falta “naturalidade” a esses artistas que não consegue se adequar ao moderno modelo. E afirma, com convicção, que o talento de Greta Garbo é suficiente para que ela não caia neste “erro”: “não pode haver atriz mais sincera do que Greta Garbo. É esta sinceridade que me faz confiar no seu futuro como grande actriz dos filmes fallados”⁵⁹.

Uma última marca que se percebe no texto é o estereótipo que o autor cria para as atrizes de sucesso. Ficamos intrigados, pois, de acordo com ele, praticamente toda atriz de renome é discreta e silenciosa: pouco fala e pouco se impõe. Ele complementa: “na vida pessoal, Greta Garbo é extraordinariamente silenciosa. (...), estudando a vida de todas as grandes actrizes ver-se-á que, dentre ellas, muito poucas são expansivas”⁶⁰. É um contraponto que observamos com cuidado tendo em vista que há a tentativa de construir uma imagem feminina através destas falas que muitas vezes não condizem com a realidade.

Delegando às atrizes de sucesso um lugar de silêncio, discrição e quietude, o autor confirma o que a sociedade esperava das mulheres de “boa índole” na década de 1930: a aceitação, a conformação com seus papéis, a passividade. É “bela” aquela mulher que “bem se comporta” e que evita questionamentos. É “singela” aquela que pode aproveitar de todos os confortos que o dinheiro e o sucesso podem oferecer, mas que não questiona até que ponto seu lugar na sociedade é mesmo aquele que é traçado pelos homens.

⁵⁸ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de abril de 1930, p. 27.

⁵⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de abril de 1930, p. 27.

⁶⁰ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de abril de 1930, p. 31.

Nada mais apropriado para se colocar em uma revista que tinha como público alvo as elites de uma cidade patriarcal, mesmo que cosmopolita, como Recife.

A edição oitava da revista mantém a fórmula das anteriores: uma página para divulgar as exhibições da semana seguinte à publicação e uma página de texto analítico sobre uma personalidade famosa. Neste caso, como se aproximava da semana santa para os cristãos, apenas dois filmes ganharam destaque, um no Theatro Moderno e um no Cinema Royal: a) no Moderno, o filme *O Rei dos Reis*, originalmente *The King Of Kings*, de 1927, sobre o martírio de Jesus Cristo, dirigido pelo estadunidense Cecil Blount DeMille e estrelado pelo britânico Harry Byron Warner, no papel principal, e Dorothy Cumming no papel de Virgem Maria; b) no Royal, *O Martyrio de Jeanne D’Arc*, no original *La Passion de Jeanne d’Arc*, de 1928, filme francês dirigido por Carl Theodor Dreyer, estrelando Reneé Jeanne Falconetti, Eugene Silvain e Maurice Schutz. O que chama a atenção em relação a este último é o destaque dado pela revista, talvez mais empolgado do que para com o filme sobre Cristo: “o Royal exhibirá na próxima semana, o mais verídico dos films até agora feitos sobre Joanna D’Arc”, dando destaque à personagem principal encarnada por Reneé Falconetti⁶¹.

Após a divulgação e sinopse dos filmes citados, a edição apresenta um texto que traça uma análise da carreira da atriz mexicana Raquel Torres, além de uma entrevista com ela. Enfatizam-se a beleza de sua tez, sua descendência miscigenada e multicultural, além dos motivos que teriam impulsionado Torres a seguir a carreira de modelo e atriz. Sobre a beleza, evidencia-se com o destaque dado ao sorriso e à silhueta da mesma, com a elegância das roupas e os adereços moderados e sutis, sem extravagâncias⁶².

Sobre sua descendência, filha de pai mexicano com origem alemã e mãe mexicana, a atriz nasceu Paula Marie Osterman na cidade de Hermosillo, no estado de Sonora, México, em 11 de novembro de 1908. Para a revista, esta dupla descendência justificaria a beleza da atriz, além da região de onde sua mãe, Maria Torres, advinha: “apesar de seu pae ter sido descendente de emigrantes allemães, os mexicanos de Los Angeles sempre consideraram

⁶¹ *Revista P’ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, p. 34.

⁶² *Revista P’ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, p. 34.

Raquel Torres como uma compatriota”. Os traços de seu rosto seriam tão “perfeitos” porque “sua mãe, dona Maria Torres, é de Sinolos – Mazatinn, onde se encontram, dizem, as mulheres mais bonitas de todo o litoral Pacífico”⁶³.

Quanto à terceira questão, os motivos que a levaram a ser modelo e atriz, a revista busca o passado de Torres para criar uma espécie de idealização em torno da figura feminina, percebendo-a como aquela que deve sempre escolher profissões que condigam com seu “papel” na sociedade. Essa seria, para este pensamento, a “fórmula ideal” do sucesso feminino: ir contra o que se pensava estar destinado às mulheres fadaria a atriz ao anonimato. A revista conta que ela trabalhava como operária na Califórnia até participar de um concurso de beleza para mulheres mexicanas em Los Angeles. Vencedora, ela teria duas opções: permanecer como operária ganhando quatorze (14) dólares por semana e mantendo certa estabilidade financeira, com um emprego garantido ou se arriscar na vida de modelo e atriz, recebendo cerca de seis (06) a sete (07) dólares por semana, que era a média paga pelos estúdios cinematográficos a jovens atrizes iniciantes. De acordo com a revista, ela escolheu a segunda opção logo após receber uma carta da *Metro Pictures Corporation*, com a oferta de um contrato. A partir daí, gravou seu primeiro filme, *As Sombras Brancas* (*White Shadows in the South Seas*), em 1928, e “decolou para o sucesso”.

Se tivesse optado pela permanência na fábrica, de acordo com a lógica da revista, ela renegaria seu papel de mulher delicada e se manteria numa atividade bruta e não condizente com sua beleza: “com sua irmã Reneé [que também se tornou atriz] ela é simples operária de Bishop’s Co., ganha apenas quatorze dollars por semana. Seu destino parecia, neste momento, claramente determinado. É joven e bella, entretanto: mas não tem dinheiro”. Também se demonstra incompreensão pelo fato de ela ter demorado a despertar interesse pelo ramo cinematográfico, já que seria este o desejo de milhares de moças na sua idade: “Hollywood, tão próximo de seu coração e de sua terra adoptiva,

⁶³ *Revista P’ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, p. 35. Não conseguimos identificar se se tratou de um erro de datilografia ou se esta era a grafia utilizada à época, mas quando o texto da Revista se refere a *Sinolos – Mazatinn*, trata-se, na verdade, da cidade de Mazatlán, no estado mexicano de Sinaloa.

não exerce sobre ella nenhum desses atractivos que tem sobre a imaginação de todas as mulheres bonitas do mundo”⁶⁴.



Ícone (imagem 02): Fotografia de Raquel Torres para a *Revista P'ra Você*. A silhueta e a tez da atriz ganham destaque para realçar suas descendências mexicana e alemã. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 12 de Abril de 1930, p. 35.

⁶⁴ *Revista P'ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, p. 35.

Confirma-se o que aqui é dito quando o texto chega a seu parágrafo final: após deixar a vida de operária e gravar filmes ganhando sete dólares por semana para atender às exigências da Metro, que estava em busca de uma atriz “de cabelos e olhos pretos”, veio finalmente a “recompensa” em forma de sucesso, quase que instantâneo:

Dois dias depois da celebração de uma festa em sua honra no Theatro Hidalgo, a Metro assignava-lhe um contracto. E na mesma semana, Raquel Torres possuía um bugalow tão elegante quanto o de Lupe Velez, um auto [carro] tão caro quanto o de Dolores Del Rio e um renome tão universal quanto o das maiores estrellas⁶⁵.

Essa era a mensagem para as leitoras recifenses de elite: não se deixem levar pelas necessidades imediatas e não procurem empregos e/ou atividades que não “estejam de acordo” com sua feminilidade; busquem, como Raquel Torres o fez, realçar sua beleza e investir no seu refinamento, pois o sucesso lhe será vindouro.

Será dado, a partir daqui, um pequeno salto à edição número onze, de 05 de maio de 1930, em função de duas ênfases que são dadas nesta edição: primeiro, o destaque dado a Yolanda Santos pela conquista do título de Miss Pernambuco de 1930; segundo, o número de páginas dedicadas ao Cinema nesta edição: de duas ou três no máximo, como era usual nas edições anteriores, passa-se a sete páginas. Dentre elas, são duas dedicadas a contar uma história da primeira viagem de Charles Chaplin aos Estados Unidos da América, em 1910, para desenvolver sua carreira como ator e cineasta, suas impressões quando de seu retorno à Inglaterra e ao seu local de infância, a Chester Street, nas proximidades da Kennington Cross.

Outras duas se dedicam a divulgar os filmes da semana seguinte à publicação, como de costume, dando grande destaque ao filme sonoro *O Amor Nunca Morre*, no original *Lilac Time*, de 1928. Dirigido por Frank Lloyd e George Fitzmaurice, estrelado por Gary Cooper e Collen Moore. A película retrata o amor idealizado pela jovem Jeannine (interpretada por Moore) e pelo capitão Philip Blythe (interpretado por Cooper), piloto de aviões de guerra, durante a Primeira Guerra Mundial. O tema de amor romântico e o fato de ser um filme sonoro causavam grande entusiasmo no anúncio da revista:

⁶⁵ *Revista P'ra Você*, edição de 12 de abril de 1930, p. 35.



Gary Cooper e Collen Moore, no film sonoro "O Amor Nunca Morre", que o Parque vae exhibir a começar de hoje.

Amor de cinema (imagem 03): Fotografia de Gary Cooper e Collen Moore, "no film sonoro 'O Amor Nunca Morre', que o Parque vae exhibir a começar de hoje". Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 05 de Maio de 1930, p. 34.

A quinta e a sexta páginas foram dedicadas à tradução de um texto escrito pela atriz e produtora Mary Pickford, a mesma que havia participado, junto a Douglas Fairbanks, das companhias que guiaram Maurice Chevalier e que renderam o relato de suas experiências pelos Estados Unidos, texto que foi analisado no início deste capítulo. Intitulado “Como Eu Faço Meus Films Falados”, o texto de Pickford responde a uma curiosidade que já vinha sendo explorada desde os casos de Chevalier e Greta Garbo e suas reações à nova tecnologia, casos que foram vistos e analisados anteriormente.

A importância dada a esse relato diz respeito ao fato de ser, pelo menos no que compete ao tema *Cinema*, o primeiro texto de todas as edições até então a ser escrito por uma mulher, dando espaço às ideias, às impressões e qualidades da mesma. Lembrando que se trata de uma revista com corpo editorial masculino, mesmo que voltada majoritariamente para as mulheres recifenses, e isso se trata, na história editorial da revista, de uma mudança interessante. Vejamos do que tratou o texto.

Primeiramente de uma mudança de perspectiva: ao invés dos cachos de seus cabelos, vistos como uma das principais características de seu sucesso fílmico na era do cinema mudo, agora ela pôde “recuperar a própria voz” com o advento da nova tecnologia. “Já não possuem cachos meus cabellos! Quando a elles renunciei entretanto não ia muito longe a tela de minha infância. Delles, as únicas lembranças que me ficaram estão impressas sobre milhões de metros de celluloides”. Como resolução para tamanha transformação, ela diz lhe restar um consolo: “fazendo desaparecer aquellas madeixas, recuperei, com os films falados, minha voz!”⁶⁶.

A partir desta leitura, é possível pensar a quantidade de leitoras recifenses que optaram por seguir a tendência de Pickford! Ela mesma diz que a mudança simbolizava sua aceitação, que não foi fácil, do filme falado. Ela, que por um tempo jurou não aderir ao novo formato, diz que as mudanças foram necessárias e que foi preciso muita insistência de seu diretor para que ela se convencesse de que a única maneira de resistir na indústria era aceitar o que o mercado tinha a oferecer:

⁶⁶ *Revista P'ra Você*, edição de 05 de maio de 1930, p. 36.

Com efeito, eu mesma recusara-me a vêr qualquer desses “films”, durante largo tempo, declarando, formalmente, que jamais collaboraria em algum. Mas o meu director sempre tentou, durante longo tempo, fazer-me mudar de idéias. Elle insistiu, argumentou, tornou-se mesmo, algumas vezes, furioso; afinal, tive que admitir, que os “films” falados estavam supplantando o antigo cinema mudo, e que si pretendia manter-me como estrella, logicamente devia ceder a tão grande progresso, que já captivara a imaginação de milhões de pessoas⁶⁷.

Mas, afinal, qual terminou sendo a impressão da atriz/produtora sobre realizar filmes falados? A resposta vem praticamente ao final do texto e de modo muito entusiasmado para quem tanto se recusou a fazê-los:

É muito captivante a confecção de “films” falados. Não se passa um dia que não se descubra uma cousa nova para se addicionar ao activo. Verifiquei ser indispensável às pessoas que se occupam de photographias, assim como os seus assistentes, carregarem taboleiros negros, afim de impedir a reflexão do seu vestuário claro nas aberturas da gaiola do aparelho photographico: constatei também que a minha voz é melhor registrada, quando falo mais vagarosamente. Percebi ainda que os ruídos são, algumas vezes, registrados de uma forma diferente da produzida no ouvido do homem. É, portanto, vantajoso observar, antes, algumas partes do “film” na forma silenciosa, e ajuntar, em seguida, as palavras ao effeito, convindo também registrar o som, ao mesmo tempo que a photographia do objecto; mas nem sempre é possível dizer-se como um som será reproduzido⁶⁸.

Admirada com as possibilidades ofertadas pela modernidade de ouvir sua própria voz em um mecanismo cinematográfico, Pickford descreve suas descobertas à medida que vai lidando com o novo formato. Consegue perceber, inclusive, qual a melhor maneira em que sua voz se apresenta, neste caso, pausada e vagarosamente. Mesmo que ainda seja um mistério para ela detalhar “como um som será reproduzido”, ela parece convencida de que o filme falado é mais cativante do ponto de vista da riqueza de detalhes artísticos.

A edição 12 da revista se dedica a, como rotineiro, apresentar os filmes a serem exibidos na semana seguinte a sua publicação. E também passa uma boa parte das páginas dedicadas ao Cinema a explorar e analisar o passado de Charles Chaplin, antes de sua ascensão à fama, e a divulgar o então “novo” filme de Maurice Chevalier: *Innocentes de Paris* (ou *Innocents Of Paris*), de

⁶⁷ Revista P'ra Você, edição de 05 de maio de 1930, p. 36.

⁶⁸ Revista P'ra Você, edição de 05 de maio de 1930, p.36-37.

1929, dirigido por Richard Wallace. As aspas entre o termo *novo* devem-se ao fato de que o filme já não era tão novo assim, pois estava sendo divulgado como novidade no Recife praticamente um ano após seu lançamento internacional.

Dito isto, gostaria de direcionar o texto para as edições de número 13 e 14, de 17 e 24 de maio de 1930, e enfatizar mais um texto escrito por uma mulher em uma revista editorada apenas por homens: trata-se da tradução do texto “Minha Vida com Rodolpho Valentino”, escrito pela cineasta estadunidense Natacha Rambova.

Rambova nasceu em Salt Lake City, no estado de Utah, em 19 de janeiro de 1897. Atuou como figurinista, diretora artística, roteirista, produtora e, em menor escala, atriz de filmes mudos. Ela nasceu com o nome Winifred KimBall Shaughnessy, mas a vida afetiva de sua mãe e os caminhos artísticos que tomou levaram-na a mudar de nome duas vezes.

A mãe da cineasta, Winifred KimBall, foi casada quatro vezes, o que não era exatamente comum para uma mulher no século XIX. Rambova nasceu do segundo casamento, com Michael Shaughnessy, imigrante irlandês que viveu nos Estados Unidos na época da Guerra Civil. Quando do terceiro casamento, desta vez com o empresário Richard Hudnut, Rambova teve o registro mudado pelo padrasto para Winifred Hudnut e foi tomada como sua legítima herdeira. Vista como “rebelde” pela mãe, ela foi enviada para uma escola britânica, onde aprendeu balé, língua francesa, artes e mitologia grega.

Foi a partir do balé que a ideia da troca definitiva de nomes veio à tona: ela estudava com uma professora de nome Rosita Mauri até que começou, aos 17 anos, a viajar com frequência para a Inglaterra para observar os passos ou ter lições com bailarinas/os famosas/os como Anna Pavlova, Waclaw Nijinski e Theodore Kosloff. Cessou as idas à Inglaterra com o início da Primeira Guerra Mundial, mas o último de seus interessados, Kosloff, viajava com frequência aos Estados Unidos, especialmente a Nova York. Das aulas, os encontros cresceram ao patamar de envolvimento sexual, mas a questão toda é que, além de Rambova ser menor de idade, seu instrutor era casado e tinha uma filha na Europa.

A mãe de Rambova abriu processo contra Kosloff, acusando-o de estupro e sequestro na tentativa de deportá-lo do país. A reação da filha, no

entanto, levou todo o processo abaixo: saiu de casa, refugiou-se no Canadá até chegar com o amante na Inglaterra. Lá, ela trabalhou como governanta da esposa e da filha do homem com quem se envolvia⁶⁹.

Esse relacionamento com Kosloff rendeu contatos no mundo da moda e do cinema, dentre eles com o cineasta Cecil B. DeMille e com Ana Nazimova. Até aí já havia mudado seu nome para Natacha Rambova e trabalhado como figurinista de filmes como *Why Change Your Wife?* (1920) e *Camille* (1922), dirigidos por DeMille, e *Billions* (1920), de Nazimova. Também foi figurinista do filme *Salomé*, de Charles Bryant, em 1923.

Todos esses contatos a levaram a conhecer seu futuro marido: Rodolpho Valentino. Foi nos sets de filmagem do filme *Corações Cegos*, ou *Uncharted Seas*, de 1921, que ela se encontrou pela primeira vez com o ator, que, por sua vez, era visto como um dos homens mais elegantes de Hollywood. Protagonista, Valentino era visto como um homem de beleza tal que sua “mística” envolvia e encantava as mulheres a um ponto de deixá-las “sem o controle de si mesmas”⁷⁰.

E essa imagem e ideia foram reforçadas no texto traduzido para a revista *P’ra Você*:

O publico era litteralmente louco por elle. Nesse tempo, o contacto entre o publico e os seus favoritos estava longe de ser desenvolvido como hoje. Ele provocou então um entusiasmo sem precedente. Tiravam os pedaços de suas roupas, de seus lenços, furtavam suas luvas, seus chapéus, e mesmo suas perucas eram conservadas como lembrança. Era-nos impossível comer, dormir, vestir e respirar em paz. Nosso trem particular era assaltado de dia e de noite, por centenas de pessoas, tanto homens como mulheres. Desde que a nossa chegada era anunciada numa cidade os doentes e os velhos deixavam as camas e vinham apoiados em bengalas, para nos ver. Os professores eram obrigados a interromper os cursos, porque os meninos se recusavam a voltar para a escola enquanto não tivessem visto Valentino⁷¹.

⁶⁹ Cf. BRITTO, Rafaella. “Grandes Figurinistas: Natacha Rambova”. *Império Retrô: arte, moda e comportamento*. Disponível em: www.imperioretro.com/2017/06/grandes-figurinistas-natacha-rambova.html. Acesso em: 28/06/2017.

⁷⁰ *Revista P’ra Você*, edição de 24 de maio de 1930, p. 27. Certa vez, conta Rambova, “uma joven, loura, alta, e que podia ter vinte anos. Ella abraçou Ruddy [apelido de Rodolpho Valentino] com todas as forças de seus braços, louca de alegria. O pobre Ruddy não pode dansar essa noite. Sua popularidade, verdadeiramente excessiva, tinha-lhe custado um sério ‘lumbago’”. Por “lumbago”, a figurinista quis referir-se a uma *lombalgia*, conjunto de manifestações corpóreas de dor ocorridas na região lombar. Para ela, o aperto da fã de Valentino foi tamanho que o deixou temporariamente nesta condição.

⁷¹ *Revista P’ra Você*, edição de 24 de maio de 1930, p. 27.

Apesar de haver certo exagero, ao que parece, nas palavras de Rambova, é inegável a popularidade de Valentino e a capacidade que o formato artístico fílmico causava nas pessoas. Invejado, e até odiado, por homens e adorado por mulheres, Valentino era visto como o modelo de beleza masculina, como ideal a qual todo homem deveria almejar enquanto sedutor e galã. O papel local da revista, neste sentido, era propagar tal modelo e readaptá-lo à realidade recifense para que tanto os homens o seguissem quanto as mulheres tivessem em Rambova um espelho. Um ideal um tanto “atrasado”, já que quando das publicações da revista, em 1930, esse auge de ambos já havia passado há pelo menos cinco anos.

De todo modo, Rambova chegou a se considerar, no texto, “a mulher mais impopular dos Estados Unidos”, justamente por despertar nas pessoas sentimentos diversos de repulsa, não por si própria, mas pelo “privilégio” de ter ao lado um homem como ele:

Eu era, ao mesmo tempo, detestada e invejada, não somente pelas mulheres, como também pelos homens. Creio que fui a mulher mais impopular dos Estados Unidos. As mulheres invejavam-me porque eu era a esposa de Valentino, e os homens, cujas esposas sonhavam com ele, tinham ciúmes de Ruddy e incluíam-me nas suas maldições⁷².

Ela fala com certo orgulho dessa impopularidade e dessa repulsa, aceitando que estar com alguém como Valentino seria aquilo “que toda mulher desejaria”. Apesar de demonstrar ter ficado um tanto cansada de todo aquele assédio, ela justifica que era “um preço a pagar” para o alcance da glória:

Ninguém devia invejar a nossa felicidade. Ela era tão pequena! Nós eramos de tal maneira ocupados, que raramente tínhamos um momento para consagrar a nós mesmos. Trabalhávamos todo o dia no Studio e, quando entrávamos em casa, exaustos de fadiga, tínhamos que satisfazer às mil obrigações sociais que são o preço da glória. (...). Merecíamos verdadeiramente essas poucas horas que nos refaziam dos nossos trabalhos e dos nossos tormentos⁷³.

Tão admirada era a beleza de Valentino que ele foi um dos poucos homens que, durante toda a história editorial da revista, teve o destaque de uma foto de perfil que enfatizasse sua tez em praticamente uma página inteira:

⁷² *Revista P'ra Você*, edição de 24 de maio de 1930, p. 27.

⁷³ *Revista P'ra Você*, edição de 24 de maio de 1930, p. 27.



RUDDY

Galanteador (imagem 04): Fotografia de Rodolpho Valentino, o "Ruddy". Tal foto enfatiza a tez e os traços de beleza facial do ator. Cf. *Revista P'ra Você*, edição de 24 de Maio de 1930, p. 27.

Com um ar de nostalgia sobre o relacionamento com Valentino, Rambova omite, pelo menos, duas importantes informações sobre esse envolvimento: a) as acusações que sofreu de amigos e parentes do marido de que ela exercia influência demasiada e controle irrestrito sobre os atos na vida pessoal e nas escolhas da carreira dele. Constantemente, afirmava-se que ela determinava todas as ações em suas finanças e ditava as maneiras de utilizar seu dinheiro, definindo com o que deveria ser gasto.

Chegou ela, inclusive, e ao que se diz, a causar um atrito entre Valentino e os diretores Fred Niblo e Dorothy Aszner quando das gravações do filme *Sangue e Areia (Blood and Sand)*, de 1922: o filme era uma adaptação de uma peça teatral homônima escrita pelo dramaturgo estadunidense Tom Cushing que, por sua vez, já era adaptada do romance *Sangre y Arena*, de 1908, escrito pelo jornalista e político espanhol Vicente Blasco Ibáñez. O atrito foi simples: como se tratava de uma obra sobre touradas, Rambova acreditava, com certa razão, que o filme deveria ser filmado na Espanha. Os diretores relutaram contra a ideia e tudo só foi apaziguado quando eles aceitaram gravar seu pretendido filme seguinte, *The Spanish Cavalier*, que acabou nunca sendo gravado⁷⁴.

b) O escândalo, especialmente para a época, que resultou no fim do relacionamento entre ambos: Valentino foi acusado de bigamia por ainda estar legalmente casado com a atriz estadunidense Jean Acker e ter se envolvido em um segundo casamento com Rambova. Uma separação forçada terminou ocorrendo, apesar de ainda terem trabalhado em um mesmo filme juntos naquele mesmo ano de 1922: *O Jovem Rajah*, ele como ator principal, ela como figurinista. Com os escândalos envolvidos e as baixas vendas e divulgação deste filme, a carreira de Valentino sofreu um abalo comercial e ele julgou pertinente atribuir tal fracasso à separação forçada com Rambova.

Apesar de alguns trabalhos posteriores ainda em conjunto, a figurinista foi retirada da vida artística do ator após as gravações para o filme *Monsieur Beaucaire*, de 1924, pois a crítica e o público consideraram o figurino de sua

⁷⁴ Após *Sangue e Areia*, Valentino ainda estrelaria em mais cinco filmes: *O Jovem Rajah*, de 1922; *Monsieur Beaucaire & Pecador Divino*, ambos de 1924; *Cobra & O Águia*, ambos de 1925; além de *O Filho do Sheik*, de 1926. Pelos desentendimentos citados, o filme *The Spanish Cavalier* nunca chegou a ser filmado.

personagem, o Duque de Chartres, como um homem “demasiado afeminado” para um ator do porte de Valentino⁷⁵.

O texto escrito por Rambova chega ao fim, mas a seção de expressões elogiosas a Valentino continuaria na edição seguinte, de número 15, publicada a 31 de maio de 1930. Nesta edição, o ator é chamado de o “Don Juan ‘Manqué’”: este último termo, em francês, é utilizado para fazer referência a uma pessoa que falhou em se dedicar a um projeto de vida ou a uma ambição específicos. Alguém que, apesar de promissor, apenas acumulou falhas durante a carreira. E esse sentido fica claro quando das considerações da revista em tratá-lo como um belo ator que seduziu e se apaixonou por várias mulheres, mas não conseguiu a proeza de um “amor pleno e tranquilo”, que durasse “para toda a vida”, já que, como diz o próprio texto, “a vida de Valentino foi uma longa sequencia desse ‘perfeito amor’ que elle attingiu por vezes, porem que nunca conseguiu realizar”⁷⁶.

Nove são as mulheres citadas como parte da história dos amores deste “Don Juan” hollywoodiano que “jamais será inteiramente conhecida”. Entre elas: a dançarina Marion Hennion; o *affair* conhecido apenas pelo nome de “Bianca”; Joan Acher (forma grafada pela revista para o nome da primeira esposa dele, Jean Acker); o rápido caso com a atriz Bebe Daniels; a “aventura” com a italiana Nita Naldi; a segunda dentre as esposas, e já apresentada por este trabalho, Natacha Rambova; a atriz Vilma Banky; a também atriz Pola Negri; e, por último, a desconhecida “jovem ingleza” Peggy Shaw.

Primeiro há de se considerar que as palavras da Revista são muito bem elogiosas a Valentino pela “capacidade” de “conquistar” e se relacionar com essas mulheres: o periódico passa a ideia de que este é um “ideal masculino” que é alcançado com muita facilidade pelo ator, dada a sua beleza “descomunal”. Com certeza um prato cheio para a idealização masculina que deveria ser compartilhada pelos leitores e pelas leitoras recifenses da época, haja vista as condições de flexibilização dos relacionamentos para os homens, que poderiam ter mais de uma parceira, apesar de poderem se casar apenas com uma, enquanto às mulheres seria designada a aceitação dessa condição,

⁷⁵ “Rudolph Valentino, film actor, actor (1895-1926)”. **Disponível em:** <https://www.biography.com/people/rudolph-valentino-9514591>. **Acesso em:** 13/07/2017.

⁷⁶ *Revista P’ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 27.

a limitação ao casamento, pois enquanto o ato de ter mais de uma parceira é “iminente” e “inato” ao homem, à mulher “de respeito” resta a monogamia matrimonial.

Segundo, trata-se das maneiras como as mulheres mencionadas são descritas: quase todas vão vistas como “desvios de caminho”, “barreiras” que atrapalharam o alcance de um sucesso ainda maior por parte do ator. Isso fica claro quando vemos o que é dito sobre Natacha Rambova, especialmente. Quando as mulheres não são tratadas como “distração” ou “divertimento momentâneo”, são vistas como manipuladoras que apenas atrasaram a vida e o progresso da carreira de Valentino.

Vejam os o que é dito sobre cada uma delas: a) Marion Hennion é a primeira mencionada. Como Valentino era italiano, a narrativa em torno de sua vida amorosa começa quando ele parte em viagem da Itália para os Estados Unidos da América no ano de 1913, então com 18 anos. Nada é mencionado sobre qualquer envolvimento anterior, por pura incerteza sobre essa possibilidade. No entanto, Hennion é vista como “o primeiro grande amor não correspondido” do ator: enquanto se passa a ideia de um Valentino inexperiente e “iludido”, que facilmente se encantou e se apaixonou pelo charme e pela sedução da dançarina estadunidense, ela é retratada como uma mulher que se aproveitou da jovialidade do rapaz e “aceitou o seu amor como uma simples diversão à monotonia da viagem”; acrescenta-se, ainda, que a “serventia” daquele envolvimento teria repercussão na carreira futura dele, já que “foi ella quem lhe ensinou a dansar”⁷⁷. Portanto, para a Revista, por mais que ele tenha sido “infeliz” com aquela relação, ele, ao menos, aprendeu uma de suas maiores armas para o sucesso: a dança.

O que se diz sobre a segunda mulher demonstra com clareza o machismo da época e a maneira como se pensava: dado a ela apenas o nome de “Bianca”, da qual “não conhecemos o prenome”, ela é vista primeiramente apenas como uma válvula de escape para o sofrimento da relação com Hennion. Ele teria “afogado as mágoas” com esta segunda mulher na tentativa de esquecer ser primeiro “grande amor”. A nova namorada, classificada pela revista como “adúltera”, tinha se separado de um famoso atleta de futebol

⁷⁷ *Revista P'ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 27.

americano da época, John 'Jack' de Saulles, mas que também se destacou no ramo de imobiliárias enquanto corretor. "Bianca" (grifada no original) também é vista como alguém que usa Valentino para esquecer o marido "brutal e sem honra". Visto como um "atraso", este envolvimento rendeu ao ator que fosse detido, acusado de adultério e calúnia. O caso foi arquivado e a culpa recaiu sobre a mulher: a inocência dele "sendo evidente, libertaram-no quase imediatamente"⁷⁸.

"Ferido no coração", Valentino teria finalmente abandonado a cidade de Nova York para se dirigir a Hollywood. Mais uma vez, a Revista entende que se o caso lhe causou tristeza e infortúnio, serviu, ao menos, para direcioná-lo ao lugar que o levaria ao estrelato.

Daí vem o relato sobre seu primeiro casamento, ocorrido com a atriz Jean Acker. O matrimônio ocorreu a 06 de novembro de 1919, logo após ambos se conhecerem em uma festa. Ela teria se arrependido ainda na noite de núpcias e nenhum tipo de envolvimento sexual e/ou amoroso terminou ocorrendo entre eles. Não aguardando o tempo hábil para a finalização do divórcio, Valentino já se envolvera com Natacha Rambova, o que resultou no processo de bigamia relatado nesta pesquisa. Mesmo não tendo nenhum envolvimento com ele, Acker o processou para ter o direito a utilizar a alcunha de "Sra. Rodolfo Valentino", muito provavelmente em função da carreira do mesmo e do impulso que isso poderia dar a ela como estrela de cinema.

A Revista apenas menciona um trecho de uma carta enviada de Acker para Valentino, carta utilizada no processo que avaliava o pedido de divórcio. Chamando-o de "meu querido amor", a atriz parece querer alguma reconciliação, o que não foi possível. A *P'ra Você* trata de deixar transparecer a ideia de que ela tentara se aproveitar da situação, desmerecendo qualquer possibilidade de sentimento entre ambos e colocando o ator como uma espécie de "vítima" de um casamento "amargurado" e "tempestuoso".

A Revista ressalta que entre o primeiro e o segundo casamentos, Valentino ainda teve dois rápidos envolvimento com atrizes: Bebe Daniels e Nita Naldi. Tão rápidas são as considerações do texto quanto o tempo de duração dos ocorridos:

⁷⁸ *Revista P'ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 27.

Valentino achou, enfim, contracto numa casa de cinema. Trabalhou como comparsa de Bebe Daniels, amou-a, foi por ella amado; depois se separaram e ficaram bons amigos. Houve ainda uma breve aventura com Nita Naldi, joven italiana, brilhante e cynica⁷⁹.

Gostaria de atentar para este último termo, utilizado para designar Nita Naldi: “cynica”. No caso em questão, o termo se refere a uma ideia da época que se sugere ser um traço de toda mulher “moderna”, ou seja, que toda mulher atendida com as novidades da moda e com as maneiras mais atuais, para aquele tempo, de flertar deveria se fazer valer. “Cynica”, portanto, era uma palavra atribuída às mulheres belas, jovens e “destemidas” que encantavam os homens, jogavam flertes e sinais de sedução aos mesmos, mas não cediam às “tentações da carne” porque deveriam manter seus lugares sociais intactos. Provocativa, a mulher “cynica” obtinha aquilo que desejava apenas pelo “encantamento” e pelo “mistério” que sua áurea feminina causava nos homens. Bem-sucedida porque conseguia o que queria, recebendo presentes e mimos, além de conquistas pessoais e financeiras. Imagina-se, portanto, que este era um modelo idealizado para as mulheres na época e que as leitoras recifenses deveriam tentar copiar.

Sobre o relacionamento com Natacha Rambova, a Revista define-o como “sua segunda verdadeira aventura amorosa”. Uma curiosa atribuição é feita a cada um dos dois pelo periódico: enquanto se diz que Valentino “sonhava com um lar” e buscava estabilidade emocional, sobre Rambova há uma espécie de “acusação”, já que ela é tida como alguém que quer usar o sucesso da carreira dele para alavancar a sua, tal qual Napoleão Bonaparte usou a Revolução Francesa para ascender à condição de Imperador da França no século XIX. Ela teria a “alma de um Napoleão”, sempre em busca de conquistas e de expandir as fronteiras de sua carreira. Ademais, a Revista ainda atribui a ela escolhas ambiciosas e equivocadas, tais como fazer um “filme de longa metragem que custou 80.000 dollares e que nunca foi visto”⁸⁰.

Sobre Vilma Banky, atriz estadunidense com quem Valentino teve um relacionamento passageiro, a Revista trata de elencar sua sagacidade: para o

⁷⁹ *Revista P'ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 31.

⁸⁰ *Revista P'ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 31.

texto, ela “não se envolveu demais” com o ator porque “já sabia” que iria ser mais uma entre as tantas mulheres com quem ele se envolveu. Em elogios discretos e indiretos, as palavras dedicadas a ela tendem a conduzir as leitoras a esse caminho: não cair de amores pelos homens apenas pela beleza e sedução que eles possuem porque esta seria uma “armadilha”. Portanto, Banky é vista como uma “clarividente” que já previa que Valentino facilmente se apaixonaria por outra mulher e, contente, “sorriu” quando ele anunciou que iria embora.

A partir daqui, o texto se refere a Pola Negri, que seria o “último” amor da vida de Valentino, morto em 23 de agosto de 1926, vítima de uma peritonite em decorrência da cirurgia de uma úlcera perfurada. Mesmo afirmando que “com certeza” Valentino não amava Negri, a Revista diz que a relação dos dois “foi a mais considerável aventura amorosa conhecida no mundo do cinema. Pela maneira como era conduzida, lembrava um desses romances da Idade Média”⁸¹. Mesmo com uma paixão tão ardente, os negócios falaram mais alto e cada um tomou um rumo em suas respectivas carreiras, o que teria sido o empecilho principal para um futuro matrimônio. Ela, artista em plena ascensão, preferiu optar por desenvolver seus filmes ao invés de se dedicar a um marido. Visto como um ideal moderno às atrizes de cinema, declaradas estrelas, essas mulheres eram protótipos do que as mulheres comuns gostariam de ser e apenas poderiam almejar deliciando-se com as páginas de Revistas como a *P’ra Você*.

Por último, apesar de não ser vista como o último relacionamento do ator, o texto de Lewis Montgomery ainda menciona uma “jovem inglesa” de nome Peggy Shaw que teria se envolvido com Valentino, talvez entre Rambova e Vilma Banky. Relata, contudo, que o grande público só teve conhecimento do caso após a morte do ator: “encontraram num quarto, em Londres, o cadáver de uma artistazinha inglesa chamada Peggy Shaw. Ella se tinha suicidado. No chão, esparsas, toda uma serie de cartas de Valentino”. Cartas que demonstravam “sympathia”, “amor” e “estimulo”⁸². Tentando ao máximo não responsabilizá-lo, Montgomery diz que as palavras do ator eram as mais simpáticas possíveis e desejavam “um lar, esposa e filhos”.

⁸¹ *Revista P’ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 31.

⁸² *Revista P’ra Você*, edição de 31 de maio de 1930, p. 32.

Essas são algumas das principais representações elaboradas por vários dos textos que se fazem presentes num periódico do Recife no que diz respeito a uma das mais importantes sensações do moderno naquela cidade: o Cinema. Visto como um veículo para as seduções modernas e para o impacto social decorrente, as páginas dos periódicos trazem os ideais que se projetavam e que se pretendiam como delimitadores de comportamentos e tendências diárias para as elites, especialmente para o público feminino. Tentar perceber de que maneiras tais pretensões eram expostas aos leitores/as foi o papel deste capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta Dissertação de Mestrado assumiu como objetivo a tentativa de compreender como se deram certas recepções de alguns dos signos do moderno no *Periódico Ilustrado P'ra Você*, no ano de 1930 na cidade do Recife – Pernambuco. Para tal exercício se tornar satisfatório, a análise aqui empreendida apoiou-se, metodologicamente, no *paradigma indiciário* proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg e seguiu, teoricamente, os trilhos do conceito de *representação histórica* a partir das premissas do historiador francês Roger Chartier.

Esta pesquisa, portanto, conseguiu, dentre outras coisas, abordar questões que dissessem respeito a como o periódico citado representou ideários de modernidade, beleza e indumentária feminina, ato este que nos permite, ao acessar suas páginas, compreender o contexto da década de 1930 e a conjuntura de “avanços” que cercava os indivíduos da época. Nesta pesquisa, acentuamos a problematização acerca dos discursos impetrados pela revista, que intentava direcionar seus/suas leitores/as para os novos “tempos modernos” – assim dito, lembra-se que o principal alvo destas modificações iniciais seria uma “cultura das aparências”, termo que tomamos de empréstimo da obra do historiador francês Daniel Roche.

Neste meio, onde forças se deslocam, as tradições e as dificuldades socioculturais e econômicas formavam diferentes barreiras que desdobravam os projetos de modernização nacional citados; deste modo, constatamos que a nossa *modernidade* teve um fluxo de realização diferenciada das capitais europeias. O Recife teve, por si só, um ritmo singular para o seu próprio desenvolvimento, recebendo essas “seduções do moderno” de maneira bem peculiar, articulando novidade com ‘tradição’: ao passo que relutava em se entregar ao novo, ficava cada vez mais desejosa em receber tantas novidades, a exemplo da fotografia, do ganho dos céus com o zepelim, das novas tendências de consumo (como eletrodomésticos) e do cinema.

Através da *P'ra Você* conseguimos observar a dimensão desta recepção, tendo em vista que constantemente os hábitos estrangeiros eram

elogiados e em contrapartida desencorajados para as finas moças da elite recifense. O corpo editorial que produzia os textos divulgados na Revista era filiado a oposição e teoricamente apaixonado pela modernização do país já saturado da política café com leite; todavia, o moderno deveria adentrar a vida das jovens de modo que elas não perdessem a compostura nem tão pouco se desvinculassem dos costumes regionais: por isso, contatamos dentro do periódico crônicas que questionavam a moral de mulheres que dirigiam ou usavam calças em público.

A importância dos concursos de beleza (especificamente o concurso de *Miss Pernambuco* do ano de 1930) foi crucial para que percebamos o molde feminino criado pela *P'ra Você*, no intento de impor um padrão que deveria ser perseguido através de uma disputa que reinterava quais as mulheres que estariam “aptas” a serem eleitas como as mais ‘belas’ da cidade, as mais ‘formosas’ e as mais ‘graciosas’ que lá vivia e as que “não estavam”.

Por isso, estabelecemos uma discussão a respeito do corpo esbelto. Apesar de esta questão não estar exatamente evidente na Revista, é possível perceber, através daquele contexto, como o corpo magro e esbelto era almejado, visto como ideal e sentido na tentativa de cultivar corpos hígidos¹, a exemplo das dicas de beleza e dos conselhos dados aos/às leitores/as para que estas mantivessem ou procurassem manter um corpo esbelto.

Não seria possível falar dos modernos corpos esbeltos sem pesquisar os códigos do vestuário que o envolvia. Trabalharam-se, por último, as representações acerca da moda nos recortes temporal e espacial já anunciados através da Revista *P'ra Você*. Não à toa, nossa pesquisa emergiu através dos dizeres da tão citada Revista. Durante todo o transcorrer desta pesquisa a mesma manteve-se nosso objeto, mesmo que a imprensa do Recife como tenha sido consultada.

No transcorrer deste trabalho também investigamos os modelos femininos ideais ressaltados pela revista, que, por vezes, e paradoxalmente, tanto se distanciavam quanto se cruzavam mutuamente. Esses modelos foram

¹ Começava uma corrida pelos “bem nascidos”, pelos corpos perfeitos, filhos de uma elite financeira, intelectual, educada. Os países passaram a ver na eugenia uma forma de controlar homens e mulheres na busca de alcançar novas formas de bem viver, de forma industrializada e cientificamente avançada. Era uma forma de controlar a demografia e eliminar da sociedade os feios, sujos e defeituosos através da segregação. Essas práticas foram aplicadas de formas distintas de acordo com os interesses das nações. Cf SOARES, 2011, p.99.

de suma importância para constatarmos a distinção entre a ‘mulher moderna’ e a ‘outra’, sendo a primeira tida como aquela que acompanhava os discursos pressupostos pela Revista elitista e a segunda como aquela que não se encaixava nos padrões da mesma.

Tudo o que foi explorado até então observou como na cidade do Recife - PE, no ano de 1930, a *Revista P’ra Você* projetou estereótipos do feminino, possibilitando ao/à pesquisador/a da área de História a compreensão de certas representações acerca da projeção de uma identidade tida como moderna para uma ‘pernambucanidade’, tal como a defendeu Gilberto Freyre.

A construção de uma pretensa identidade recifense “moderna” através dos dizeres presentes na revista, as colunas de moda, as crônicas, as prosas e as poesias e as imagens intrínsecas aos textos escritos nos objetivaram alcançar esse Recife que desejou o moderno sem perder de vista o ‘tradicional’.

Além disso, apuramos os usos das imagens tidas como “modernas” e a subjetividade adjacente a tais usos projetada às práticas de “bem viver”, “bem vestir” e da “boa aparência” no Recife do período; concluímos que tais discursos que promulgaram o moderno foram impetrados através de imagens, legendas e textos presentes na Revista; todos estes tipos textuais nos são dados a ler, tal como sugere Chartier, de modo que se entre em conexão com esta escrita de outra época, permitindo-nos adentrar no mundo (projetado) pela Revista.

Por fim, dedicamo-nos ao Cinema presente na *P’ra Você*, tendo em vista que procuramos analisar as impressões e representações que as páginas da Revista atribuem a este símbolo do moderno, visto que na época era considerado como um dos grandes responsáveis pela sociabilidade do novo, pela capacidade que o Recife havia adquirido de ser uma referência regional. Uma das justificativas que se utilizava, na época, para dizer que Recife ascendia à condição de “metrópole nortista” era justamente seu pioneirismo no que diz respeito à chegada do cinematógrafo e das salas de exibição de filmes, além dos teatros que abriam suas portas com o intuito de comercializar a amostra de filmes.

Discutindo tudo isso numa época marcada pela transição do Filme Mudo para o Filme Falado, exploramos através da Revista as tensões, as

complexidades e os paradoxos que as pessoas e os/as artistas (atores e atrizes, em sua maioria hollywoodianos) de renome viviam em tal momento. Traçamos, portanto, uma espécie de “cartografia” dos filmes que eram exibidos, das justificativas para suas exibições, os locais em que eram expostos. Avaliamos os textos que eram escritos sobre as novidades das vidas dos/as artistas que poderiam ser vistos nas telas; a grande contribuição deste capítulo é justamente empreender uma história de como o periódico construiu impressões sobre a sétima arte e de como deu a ler tais impressões a seus assinantes e/ou leitores/as. Um percurso entre as edições que possibilitou verificar e compreender o que a elite recifense esperava das principais atrações fílmicas exibidas na cidade.

Tudo o que se discutiu no trabalho só foi possível, portanto, através do manuseio e da leitura das páginas da Revista *P’ra Você*, que, por sua vez, possibilitou a elaboração de todas as proposições e problemáticas aqui erigidas. Sem este periódico, e toda a imprensa recifense, não teria sido possível discutir tudo o que aqui foi escrito. Esta pesquisa é um abrir de portas para que outros/as historiadores/as possam se interessar e, por ventura, pesquisar sobre beleza, moda e modernidade no Brasil, mais especificamente na cidade do Recife e na primeira metade do século XX. Tudo o que foi posto aqui é necessário para que os fragmentos da modernidade capturados por nós tornem-se compreensíveis aos olhos dos/as diversos/as leitores/as. Estabeleceu-se uma empreitada até onde as fontes possibilitaram ir, empreitada esta que levou em consideração colocar a legibilidade dos sinais históricos em primeiro lugar.

Sendo assim, consideramos ter atingido os objetivos mensurados na introdução desta Dissertação. No percurso da pesquisa, foi-se percebendo o quão prazeroso é o trabalho com este tipo de temática e de fontes. Mais adiante pretendemos ter a oportunidade de explorar mais a fundo as fontes aqui levantadas, tendo em vista a riqueza que as mesmas possuem, ao que, espera-se, seja possibilitada a expansão da pesquisa a níveis mais altos de aprofundamento, a exemplo de um Doutorado. Queremos ampliar nossas análises, a partir de outras abordagens, de novas problemáticas e de questões mais bem elaboradas no que tangeram aos enunciados que, em seus diversos

aspectos, nos põem em contato direto com o universo da modernidade e da História do Recife no início do século XX.

Por isso, não consideramos este trabalho um fim em si, mas o começo de um longo diálogo. Tal como o/a espectador/a que vai ao cinema e sai refletindo sobre aquilo que lhe foi projetado, esta Dissertação busca, antes de tudo, adentrar numa discussão que possa se estender a demais pesquisadores interessados pelas inúmeras faces históricas da modernidade pernambucana e da Historiografia sobre o processo de urbanização brasileira.

REFERÊNCIAS

AIRES, J. L. Q., **Com as fotografias em cima da mesa: o que fazer historiador?** In: Gervácio Batista Aranha; Elton John da Silva Farias. (Org.). Epistemologia, Historiografia & Linguagens. 1ª Ed. Campina Grande: EDUFPG, 2013, V.1, p.234-252.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Editora Cortez. 5ª Ed. São Paulo, SP. 2009.

ANDRADE, Alenuska; ARRAIS, Raimundo & MARINHO, Márcia. **O Corpo e a Alma da Cidade: Natal entre 1900 e 1930**. Natal: EDUFRN, 2008.

ARRAIS, Raimundo. **O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX**. São Paulo: Editora Humanitas/FFLCH/USP, 2008.

ARANHA, Gervácio Batista. **Trem, Modernidade e Imaginário na Paraíba e Região: tramas político-econômicas e práticas culturais (1880-1925)**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado em História, 2001.

ARANHA, Gervácio Batista. "Seduções do Moderno na Paraíba do Norte: trem de ferro, luz elétrica e outras conquistas materiais e simbólicas (1880-1925)". In: AGRA do Ó, Alarcon *et al.* **A Paraíba no Império e na República: estudos de História Social e Cultural**. João Pessoa: Ideia, 2003, pp. 79-129.

ARANHA, Gervácio Batista. "Da Vida Pública Noturna nas Cidades do Norte Brasileiro: recepção ao teatro e ao cinema na passagem do Século XIX para o Século XX". **Revista Ariús**. Campina Grande, PB: UFCG, volume 14, número 1/2, janeiro/dezembro 2008, pp. 103-118.

ARANHA, Gervácio Batista. "Retratos Urbanos: o cotidiano da cidade na ótica dos cronistas". **Revista de Humanidades**. Fortaleza: UNIFOR, volume 29, número 02, julho/dezembro 2014, pp. 389-412.

BARROS, José d'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015 [*Coleção 50 anos*].

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **As Flores do Mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Apresentação: Marcelo Jaques. São Paulo: Editora Clássicos Cultura, 2006.

_____. **O pintor da vida moderna.** Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 1937.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Para Consumo:** a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BÉGUIN, Françoise. “As Maquinarias Inglesas do Conforto”. **Espaço e Debate**, Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Tradução: Jorge Hagime Oseki. São Paulo, 1991, nº 34, pp. 39-54.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos:** um Haussmann tropical – a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo. Editora IMESP. 2006.

_____. **Obras Escolhidas III.** Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1985.

_____. **Paris, Capital Du XIXe Siécle, le Livre des passages.** Trad: J. Lacoste. Paris, Cerf, 1991.

BERRAL, Roberval Santiago. **A Cidade do Recife à Luz da Fotografia.** Campina Grande, PB: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2009.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009

BIONDI, Angie. **O sofredor como exemplo no fotojornalismo.** Notas sobre os limites de uma identidade. Brazilian Journalism Research (Impresso), v.7, p. 90-105, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia”. In: **A Produção da Crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução: Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Zouk, 2008, pp. 113-190.

BRAGA, João. **História da Moda:** uma narrativa. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BRITTO, Rafaella. “Grandes Figurinistas: Natacha Rambova”. **Império Retrô: arte, moda e comportamento**. Disponível em: www.imperioetro.com/2017/06/grandes-figurinistas-natacha-rambova.html. Acesso em: 28/06/2017.

BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”. In: **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992, pp. 07-38.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABRAL FILHO, Severino. **A Cidade Revelada: Campina Grande em imagens**. Campina Grande, PB: Editora da UFCG, 2009.

CABRAL FILHO, Severino. A cidade desejada: Campina Grande: imagens e história. in *Cultura e Cidades*. Joel Carlos de Sousa; DANTAS, Eugênia Maria; BURITI, Iranilson de Oliveira e SOUZA, Antonio Clarindo B. Souza (orgs.). 1ª Ed. EDUFCG. Campina Grande, PB. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [*Volume 01: Artes de Fazer*].

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Editora Papyrus. Campinas, SP. 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre praticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990 / Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

CORBIN, Alain. **Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX**. Tradução: Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Maria Clelia Lustosa. “Discurso Médico-Higienista e Ordem Urbana”. **ANAIS do XIII Simpósio Nacional de Geografia Urbana**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013.

CRANE, Diana. **A Moda e seu Papel Social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

D'ANGELO, Martha. “A Modernidade pelo Olhar de Walter Benjamin”. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo: USP, volume 20, número 56, 2006, pp. 237-251 [*Dossiê Brasil: o país do futuro*].

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945**. Tradução: Claudia Sant’Ana Martins. Editora Unesp. São Paulo, SP. 2006.

DEL PRIORI, Mary. **Corpo a Corpo com a Mulher**: pequena historia das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e Família Burguesa". In: DEL PRIORI, Mary (org). **Historia das Mulheres no Brasil**. 10ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DUARTE, Maria de Deus. **Shelley e Beatrice Cenci**: história e estórias de uma mulher. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1999.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. 2ª edição. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ERNER, Guillaume. **Vitimas da Moda?** Como a criamos, porque a seguimos. Tradução: Eric Roland René Henault. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

FARIA, Teresa Peixoto & POHLMANN, Maria Alice R. O. "Discurso Higienista na Construção da Cidade Moderna: o papel da revista 'A-Aurora-Lettras-Artes-Sciências'". **ANAIS do X Encontro Nacional da Anpur**. Belo Horizonte, 2003, pp. 01-16.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERNANDO, Machado. "Yolanda: Miss Pernambuco de 1930". 2017. Disponível em: <<http://www.fernandomachado.blog.br/novo/?p=127581>>. Acesso em: 25/03/2017.

FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **Poder-Saber-Ética nos Discursos do Cuidado de Si e da Sexualidade**. Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Modos de Homem e Modas de Mulher**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

FROGG, Marnie. **Tudo sobre Moda**. Tradução: Débora Chaves, Fernanda Abreu & Ivo Korytowksi. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

GASPAR, Lúcia. *Edwiges de Sá Pereira*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. **Disponível em**: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa-escolar/>>. **Acesso em**: 01 de Novembro de 2016.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **O cinema no século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOMEM DE MELO, Chico & RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUNT, Lynn. “Apresentação: história, cultura e texto”. In: HUNT, Lynn (org.). **A Nova Historia Cultural**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992, pp. 01-32.

LE GOFF, Jacques. **Por Amor às Cidades**. Tradução: Reginaldo Carmello. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

LIPOVÉTSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LIPOVÉTSKY, Gilles. **O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVÉTSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAIOR, Paulo Souto. **Nos Caminhos do Ferro: construção e manufaturas no Recife (1830-1920)**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2015 [volume 01].

MARINS, Paulo César Garcez. **Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. História da vida privada no Brasil. Volume 4**. Editora companhia das Letras. 2008.

MARTIN, Ana Luiza & LUCCA, Tânia Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MARWICK, Arthur. **Uma História da Beleza Humana**. Tradução: Luiz A. de Araújo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MELO E SOUSA, Gilda de. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDONÇA, Luís Carvalheira de. **Recife Mascate: a aventura empreendedora lusa na primeira metade do século XX**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de Estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

MITOLOGIA Grega *web blog*. “Narciso, a paixão por si mesmo”. **Disponível em:** <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/03/narciso-paixao-por-si-mesmo.html>. **Acesso em:** 18 / 02 / 2017.

MORAIS, Maria Luiza Nóbrega de. “Recuperando Informações para a História do Cinema em Pernambuco: agenda do cinema ambulante (1900-1909)”. ANAIS do **3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**. Novo Hamburgo, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

MOREIRA, Fernando Diniz. “A Construção de uma Cidade Moderna: Recife (1909-1930)”. **ANAIS dos Encontros Nacionais da Anpur**. **Disponível em:** <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/1643/161> 7. **Acesso em:** 17 de agosto de 2016.

MORIN, Edgar. **As Estrelas:** mito e sedução no cinema. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NASCIMENTO, Luiz. **História da Imprensa em Pernambuco**. Vol. 8: Periódicos de Recife (1916-1930). Recife: Editora Universitária, 1999.

NAZÁRIO, Luiz. **As Sombras Móveis:** atualidade do cinema mudo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Iranílson Buriti de. **A Construção de Conceitos de Família no Recife Moderno** (décadas de 20 e 30). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Tese de Doutorado em História, 2002.

PANDOLFI, Dulce Chaves. “Os Anos 30: as incertezas do regime”. **ANAIS do XXII Simpósio Nacional de História**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003, pp. 01-07.

PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História:** operários, mulheres, prisioneiros. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. [*Seleção de textos de Stella Bresciani*].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

PRIEUR, Jérôme. **O Espectador Noturno:** os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1995.

REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos Modernos:** história da cidade do Recife na década de XX. Recife: Editora FUNDARPE, 1997.

RIO, João do. “As Mariposas de Luxo”. In: **A Alma Encantadora das Ruas:** crônicas. ANTELO, Raul (org.). São Paulo: Companhia das letras, 2008, pp. 154-155.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das Aparências**: uma história da indumentária, séculos XVII a XVIII. Tradução: Assec Kfourri. São Paulo: Editora Senac, 2007.

SALLES, Manon. “As Tramas do Café com Leite’: indumentária de paulistas e mineiros (1890-1930)”. In: **CONEXÃO Moda Website**. Disponível em: <http://conexaomoda.files.wordpress.com/2010/05/indumentaria-de-paulistas-e-mineiros-1890-1930.pdf>. Acesso em: 12 de setembro de 2016.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da Beleza no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. “Palavra, Imagem & Enigmas”. **Revista USP**. São Paulo: USP, volume 16, dezembro/janeiro/fevereiro 1992-1993, pp. 36-46.

SETTE, Mário. **Arruar**: história pitoresca do Recife Antigo. Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, RJ. 1938.

SETTE, Mário. **Maxambombas e Maracatus**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1958.

SETTE, Mário. **Romances Urbanos**. VAREJÃO FILHO, Lucilo (org.). Apresentação: Lucilo Varejão Filho. Recife: Editora De Organizador, 2005.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. “A Teoria do *Habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea”. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, nº 20 de Maio/Junho/Julho/Agosto de 2002, pp. 60-154.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. “A Moda como Prática Cultural em Pierre Bourdieu”. In: **IARA**: revista de moda, cultura e arte. São Paulo, volume 01, nº 01 de abril a agosto de 2008, pp. 119-141.

SOARES JUNIOR, Azemar dos Santos. **Corpos hígidos: o limpo e o sujo na Paraíba (1912-1924)**/ Azemar dos Santos Soares júnior.- - João Pessoa : [s.n.], 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª reimpressão. Editora Cia das letras.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do Passado**. São Paulo: Editora SENAC. 2004.

RIO, João do. **As Mariposas de luxo**. In: A alma encantadora das ruas: crônicas. Organização de Raul Antelo. São Paulo: Companhia das letras, 2008, pp. 154-155.

VALMONT, Cris. “**ANOS Loucos**. Expatriados Literários em Paris”. 2017. Disponível em: <<http://anosloucos.blogspot.com.br/p/sobre-os-anos-loucos.html>> Acesso em: 25/03/2014.

VIGARELLO, Georges. **Historia de la Belleza**: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Tradução: Heder Cardoso. Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 2009.

WEBER, Eugen. **França Fin-de-Siècle**. Tradução: Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

“Rudolph Valentino, film actor, actor (1895-1926)”. Disponível em: <https://www.biography.com/people/rudolph-valentino-9514591>. Acesso em: 13/07/2017.