

# A recepção de Louise Brooks no Brasil

Tamara Santos\*

**Resumo:** Embora a atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985) seja conhecida pelos papéis que interpretou em filmes na Alemanha –sobretudo *A caixa de Pandora* (G. W. Pabst, 1929)–, na segunda metade da década de 1920 (1926-1930) o nome da atriz esteve muito presente na imprensa brasileira como uma estrela em ascensão. Seus filmes produzidos em Hollywood e *Miss Europa* (Augusto Genina, 1930), produzido na França, percorreram o circuito exibidor das salas brasileiras –principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, onde o cinema estava mais presente no imaginário coletivo. Este artigo coleta o que foi veiculado na imprensa brasileira sobre a atriz Louise Brooks, seus filmes e suas personagens.

**Palavras-chave:** Louise Brooks; cinema silencioso; recepção cinematográfica; *star system*; imprensa brasileira.

---

## La recepción de Louise Brooks en Brasil

**Resumen:** Aunque la actriz estadounidense Louise Brooks (1906-1985) es conocida por los papeles que interpretó en películas alemanas –sobre todo *La caja de Pandora* (G. W. Pabst, 1929)–, en la segunda mitad la década de 1920 (1926-1930) el nombre de la actriz estuvo muy presente en la prensa brasileña como una estrella en ascenso. Sus películas producidas en Hollywood y *Prix de Beauté* (Augusto Genina, 1930), producida en Francia, recorrieron el circuito exhibidor de las salas brasileñas –principalmente en las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, donde el cine estaba más presente en el imaginario colectivo. Este artículo recoge lo publicado en la prensa brasileña sobre la actriz Louise Brooks, sus películas y sus personajes.

**Palabras clave:** Louise Brooks; cine silente; recepción cinematográfica; *star system*; Prensa brasileña.

---

## Louise Brooks' reception in Brazil

**Abstract:** Although the American actress Louise Brooks (1906-1985) is known for the roles she played in German films –especially *Pandora's Box* (G. W. Pabst, 1929)–, in the second half of the 1920s (1926-1930) her name was very present in the Brazilian press as a rising star. Her films produced in Hollywood and *Beauty Prize* (Augusto Genina, 1930), produced in France, toured the exhibition circuit of Brazilian theaters –mainly in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo, where cinema was more present in the collective imaginary. This article collects what was published in the Brazilian press about the actress Louise Brooks, her films and her characters.

**Keywords:** Louise Brooks; silent cinema; cinematographic reception; *star system*; Brazilian press.

## Introdução

Quando se diz o nome da atriz estadunidense Louise Brooks (1906-1985), a primeira –e, por vezes, única– correlação que se faz é com a personagem Lulu, que interpretou no filme silencioso *Die Büchse der Pandora* (*A caixa de Pandora*, Alemanha, Georg Wilhelm Pabst, 1929). Este é o filme pelo qual Louise é lembrada, hoje, por uma parcela do público que se interessa por cinema.

Mas ao pesquisar a recepção de *Die Büchse der Pandora* no Brasil, foi possível destacar apenas notícias de que a atriz teria viajado à Alemanha a trabalho e matérias de páginas duplas com a sinopse e fotografias do filme. Entretanto, ao passo em que não era encontrado nenhum vestígio de exibição comercial dos dois filmes feitos com Pabst –*Die Büchse der Pandora* e *Tagebuch einer Verlorenen* (*Diário de uma garota perdida*, Alemanha, Georg Wilhelm Pabst, 1929)–, localizou-se uma infinidade de notícias sobre a vida pessoal e a carreira de Louise Brooks, com publicidade de seus outros filmes, avisos com as datas e salas referentes às exibições das fitas em vários estados do país e até mesmo críticas desses filmes e muitos elogios à atriz.

Ambos os filmes alemães sobreviveram ao tempo e são comercializados, mas alguns de seu período em Hollywood são considerados perdidos e os que ainda restam –completos ou fragmentados– não são comumente citados ou lembrados, seja pela academia ou fora dela. Os periódicos a descreviam, por vezes, como a atriz preferida do público brasileiro. Já no início de sua carreira, seu nome atraía espectadores a frequentar as salas brasileiras: há escritos de que as pessoas iam aos cinemas unicamente para ver Louise Brooks. Muitos desses escritos são materiais publicitários cujo foco era enaltecer os artistas com objetivos promocionais. Mas essa publicidade em torno de seu nome a fazia crescer entre os brasileiros. A atriz foi assunto no país antes mesmo de fazer filmes fora do *star system* estadunidense –e até por filmes que, hoje, sequer existem.

Isto posto, Lulu é uma personagem consagrada por unanimidade. E as outras personagens de Louise Brooks? Quais filmes são esses? Se aquele público não assistiu a *Die Büchse der Pandora*, o que chamava a atenção em sua *persona* para que a sociedade

brasileira da Primeira República se interessasse por ela? O objetivo do presente artigo é apresentar um recorte da extensa pesquisa publicada na dissertação *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*<sup>1</sup>, com os holofotes voltados ao que foi encontrado nos periódicos sobre Louise Brooks e seus filmes após três anos de buscas nos jornais e revistas do país. Para isso, o recorte temporal proposto é a segunda metade da década de 1920, período em que os filmes que destacavam Louise Brooks como estrela percorriam o circuito exibidor das salas brasileiras. Embora periódicos de outras capitais sejam citados, o maior foco serão as cidades do Rio de Janeiro –Capital Federal do Brasil entre 1763 e 1960 e, portanto, a principal cidade brasileira– e São Paulo –importante centro político-econômico a partir do século XX.

Devido ao surgimento das revistas de fãs e ao aumento exponencial do hábito de frequentar os cinemas, foi possível rastrear a recepção de Louise Brooks no Brasil, observar a forte presença de seu nome na imprensa brasileira e determinar o discurso veiculado no país em torno de seu nome e como ela era retratada aos leitores, mesmo após o fim de sua carreira em Hollywood.

### **Lulu no Brasil**

Os Estados Unidos –adquirindo o status de potência econômica e cultural após o fim da Primeira Guerra– prometiam a conquista da felicidade fomentando o consumismo e impulsionando sonhos de liberdade. E os meios de comunicação –como cinema, imprensa e publicidade– foram o veículo para difundir a romantização –fabricada, fantasiosa e irresponsável– do consumo. Hollywood foi um dos principais propagadores de tais ideais, veiculando em suas fitas o *American way of life*. Através de seu monopólio do mercado distribuidor e exibidor, pôde fabricar sonhos e necessidades, contribuindo ainda mais para a homogeneização dos costumes, padrões de beleza, consumo e comportamento.

---

<sup>1</sup> SANTOS, Tamara. *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2022.

Os estúdios de Hollywood precisavam, então, gerar lucros: atores e atrizes tornaram-se oportunidades. Primeiro, pela imensa popularidade que o cinema assumia naquele período; segundo: trata-se de um momento em que nascia um fenômeno de novas formas de idolatria –que se distanciava de entidades religiosas e se aproximava de pessoas comuns. Assim, a indústria criou o “sistema de estrelas” para lucrar, de forma estratégica, com a bilheteria obtida por meio do sucesso desses atores e atrizes. Em 1919, tudo já gravitava em torno da estrela de cinema. O *star system* foi um sistema de contratos que também permitia aos estúdios controlarem a vida pessoal e profissional das estrelas de Hollywood. Como uma instituição do capitalismo, era, segundo Egard Morin, “uma organização sistemática da vida privada-pública das estrelas”.<sup>2</sup> E, aproximadamente do início dos anos 1920 ao final dos anos 1950, esse sistema dominou a indústria.

Em 1928, num texto sobre a Paramount, o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, informa que a Paramount resolvera educar, ela mesma, suas estrelas. Para tanto criara uma escola que ensinava a elas como se portar na carreira e na vida pessoal. Entre os seis primeiros nomes a serem habilitados pela escola, encontramos o de Louise Brooks.<sup>3</sup> Barry Paris conta, na biografia da atriz, que realmente havia uma espécie de “universidade de cinema” do estúdio para treinar os jovens talentos.<sup>4</sup>

Em outubro de 1925, Louise havia assinado um contrato de cinco anos com a Paramount Pictures.<sup>5</sup> Sua carreira no cinema durou de 1925 a 1938, com 24 filmes. O sucesso veio rápido. Na sua fase mais profícua, estrelou não apenas em 12 filmes da Paramount, mas também fora emprestada para a First National –*Just Another Blonde* (*Entre a loura e a morena*, Estados Unidos, Alfred Santell, 1926)– e para a Fox –*A Girl in Every Port* (*Uma noiva em cada porto*, Estados Unidos, Howard Hawks, 1928). No entanto, em 1928, viajou para a Europa contra a vontade da Paramount, onde atuou

---

<sup>2</sup> MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980, p. 47.

<sup>3</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 03/07/1928, p. 8.

<sup>4</sup> PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 174.

<sup>5</sup> Até setembro de 1927, a produtora era chamada Famous Players-Lasky.

em três filmes: *Die Büchse der Pandora*, *Tagebuch einer Verlorenen* e *Prix de beauté* (*Miss Europa*, França, Augusto Genina, 1930).

Seus demais filmes foram realizados após sua volta da Europa. Mas nesse momento seu nome não era mais um destaque da imprensa como antes fora. Embora muitos dos escritos encontrados nos periódicos sejam textos publicitários divulgados pelo próprio estúdio, no seu período hollywoodiano Louise Brooks era indicada como uma das estrelas estadunidenses preferidas do público brasileiro em vários jornais e revistas pesquisados. Em uma edição, o jornal *Diário Nacional*, de São Paulo, a chama de “mito”.<sup>6</sup> Segundo Morin, as estrelas eram “semidivindades, criaturas de sonho resultantes do espetáculo cinematográfico”.<sup>7</sup> Embora o jornal a tenha adjetivado como tal antes de sua partida para a Europa, a construção de Louise Brooks como mito se deu após o seu reconhecimento como Lulu, o que indica um escrito publicitário apelativo, mas que desde então apresentava seu potencial.

Nas cidades brasileiras industrializadas, já havia uma cultura em torno do hábito de ir aos cinemas. Distribuidoras estadunidenses instalavam agências e a imprensa voltava cada vez mais os olhos para as fitas exibidas, as estrelas no *écran* e as curiosidades sobre o universo cinematográfico. Segundo Hernani Heffner, já em 1898 surgia, no Brasil, a primeira revista voltada ao cinema, embora seu foco fosse anunciar exposições: *Animatographo*.<sup>8</sup> Em 1913 surgiram outras duas –a *Revista Cinematographica* e *Cinema*, depois chamada *Cine-Theatro*–, que ultrapassavam os anúncios. Outras surgiram na mesma década, mas foi no início dos anos 1920 que surgiram as revistas de fãs mais populares –como *A Scena Muda*, no Rio de Janeiro–, veiculando a vida íntima das estrelas. Em 1926, surgia na mesma cidade a revista semanal *Cinearte*, fazendo com que o público se envolvesse no universo do cinema para além da ida às sessões. O assunto invadia os comércios, as bancas, as praças e pôsteres eram pregados nas paredes dos quartos.

---

<sup>6</sup> *Diário Nacional* (SP), 06/07/1928, p. 7.

<sup>7</sup> MORIN, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> HEFFNER, Hernani. “Periódicos de cinema no Brasil - algumas indicações”, *Filme Cultura*, n. 53, 2011, pp. 9-13.

A história de *Cinearte* começa paralelamente à presença de Louise Brooks no Brasil. Após fazer uma ponta no filme *The Street of Forgotten Men* (*O mendigo elegante*, Estados Unidos, Herbert Brenon, 1925), a atriz assinou seu contrato com a Paramount. O estúdio começou, então, a fornecer informações sobre a atriz para a imprensa. *The American Venus* (*Vênus americana*, Estados Unidos, Frank Tuttle, 1926) a lançou mundialmente e, a partir de *A Social Celebrity* (*Desfrutando a alta sociedade*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1926), os filmes de Louise foram largamente distribuídos no Brasil.

Logo no primeiro mês da revista, começou a ser descrita na imprensa brasileira como a grande promessa da Paramount.<sup>9</sup> Duas semanas depois, aparece novamente na revista; não em uma foto como anteriormente, mas em três. Na página repleta de notícias sobre o universo cinematográfico: “Louise Brooks é uma ‘estrelinha’ que surge e em quem a Paramount deposita grandes esperanças”.<sup>10</sup> Na seção “A Tela em Revista”, que trazia resenhas dos filmes em cartaz, ao comentar sobre a exibição de *A Social Celebrity* no cinema Império, o autor opina: “Louise Brooks é um dos encantos do filme. [...] Já tem muitos admiradores e artistas ainda são os melhores ‘atrativos’ para o público”.<sup>11</sup> Vale ressaltar que, devido à particularidade da seção, não se trata de um texto publicitário. Essa informação de que a atriz já era admirada no país é uma afirmação de quem observou de perto sua recepção.

Na mesma seção, em 1927, dessa vez ao abordar *It's the Old Army Game* (*Risos e tristezas*, Estados Unidos, Edward Sutherland, 1926), diz que ela está “interessante como nunca, encantando seus admiradores só com o seu modo de andar... É linda, mas podia ser melhor aproveitada”.<sup>12</sup> Não exatamente em atenção aos críticos brasileiros, mas a Paramount passa a aproveitar cada vez mais o que Louise podia oferecer e, ainda em 1927, noticia que a atriz havia assinado um novo contrato com o estúdio.<sup>13</sup> Em setembro, a revista já se referia ao diretor Eddie Sutherland como “o marido de Louise Brooks”, não

---

<sup>9</sup> *Cinearte* (RJ), 31/03/1926, p. 22.

<sup>10</sup> *Cinearte* (RJ), 14/04/1926, p. 12.

<sup>11</sup> *Cinearte* (RJ), 27/10/1926, p. 28.

<sup>12</sup> *Cinearte* (RJ), 09/03/1927, p. 28

<sup>13</sup> *Cinearte* (RJ), 02/11/1927, p. 15.

o contrário.<sup>14</sup> Para ilustrar sua relevância: Louise Brooks foi, com seu olhar expressivo, a garota da capa do número 72 da revista *Cinearte* (figura 1), de 13 de julho de 1927.



Figura 1: Louise Brooks: cover-girl do número 72 de *Cinearte*.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Cinearte* (RJ), 14/09/1927, p. 28.

Meses antes de estampar a capa de *Cinearte*, o *Correio da Manhã* já havia declarado, ao publicar sobre a exibição de *It's the Old Army game* no cinema Império, que “de Louise Brooks nada precisamos dizer, pois é ela há muito uma das grandes prediletas do público carioca”.<sup>16</sup> Em texto sobre *The Show-Off* (*O fanfarrão*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1926), filme seguinte da atriz, o jornal afirma que ela é uma artista “muito em voga no momento atual”.<sup>17</sup> E, no dia seguinte, volta a citá-la ao falar que ela e Lois Wilson –outra estrela do filme– são “duas das artistas mais em evidência, presentemente, na cinematografia americana”.<sup>18</sup> Sete meses depois, ao publicar sobre *Evening Clothes* (*De casaca e luva branca*, Estados Unidos, Luther Reed, 1927): “Ao lado de Adolphe Menjou trabalham artistas de reconhecido valor, como Virginia Valli, [...] e Louise Brooks, figuras admiradas pelo nosso público e de grande destaque na constelação cinematográfica mundial”.<sup>19</sup>

Seguindo a prática do sistema de elogiar Louise a cada filme que se anunciava, no ano seguinte foi a vez de *Rolled Stockings* (*Meias indiscretas*, Estados Unidos, Richard Rosson, 1927). No texto, o *Correio da Manhã* fala que James Hall e Louise Brooks “já conquistaram das plateias mundiais aplausos e simpatias múltiplas”.<sup>20</sup> Dias depois, atestam que Louise “vai cada vez mais se firmando como tipo encantador de mulher preferida...”.<sup>21</sup> Assim, acompanhando o mesmo jornal à medida que seus filmes eram lançados, foi possível identificar que nos anos de 1927 e 1928 o nome da atriz era cada vez mais acompanhado de cargas de prestígio. Apesar de tais matérias serem importadas da imprensa estadunidense sob a ordem dos escritórios da Paramount, ainda assim vale observar que seu nome era usado com o intuito de atrair os espectadores para as salas brasileiras.

Em 1927, o jornal *O Dia*, da cidade de Curitiba, no Paraná, publicou: “Louise Brooks pode bem se orgulhar de ser hoje uma das estrelas mais disputadas pelos grandes

---

<sup>15</sup> *Cinearte* (RJ), 13/07/1927.

<sup>16</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/02/1927, p. 7.

<sup>17</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 11/03/1927, p. 8.

<sup>18</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 12/03/1927, p. 7.

<sup>19</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 18/10/1927, p. 8.

<sup>20</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, p. 11.

<sup>21</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/02/1928, p. 7.

diretores, que veem nela o maior atrativo para um filme de sucesso”.<sup>22</sup> O jornal *A Manhã*<sup>23</sup> informou, em 1928, que *The City Gone Wild* (*Cidade buliçosa*, Estados Unidos, James Cruze, 1927), cuja protagonista é interpretada por Louise, foi o primeiro filme lançado no cinema Rialto, do Rio de Janeiro. O jornal *A Gazeta*, de São Paulo, havia publicado um mês antes que Louise Brooks é “uma figurinha que tem dado voltas à imaginação de muitos fãs. Adquiriu mesmo o poder de levar aos cinemas pessoas que não se preocupam com o enredo do filme que se anuncia. Compram ingresso para ver Louise Brooks”.<sup>24</sup> Textos apelativos, mas por que a Paramount e os proprietários das salas usariam, como isca, um nome que não despertasse interesse no público-alvo?



Figura 2: O rosto de Louise Brooks dedicado aos leitores do *Jornal das Moças*.<sup>25</sup>

Ainda em 1927, a revista feminina *Jornal das Moças*, do Rio de Janeiro, publicou uma foto grande de Louise (figura 2) com a legenda: “Sem dúvida alguma, uma das mais belas e queridas estrelas da Paramount é Louise Brooks. Publicando a sua foto, satisfazemos a uma grande parte de nossos leitores, que têm aquela artista como um ídolo”.

Ou seja, para a alegria dos leitores que queriam suas estrelas preferidas pregadas em suas paredes, fotos grandes de Louise eram publicadas regularmente. Algumas ocupam duas páginas, como é o caso das

<sup>22</sup> *O Dia* (PR), 30/10/1927, p. 6.

<sup>23</sup> *A Manhã* (RJ), 26/04/1928, p. 5.

<sup>24</sup> *A Gazeta* (SP), 22/03/1928, p. 5.

<sup>25</sup> *Jornal das Moças* (RJ), ano 1927, ed. 00610, p. 19.

fotografias-pôster e das páginas inteiras dedicadas a muitos de seus filmes, ambos os casos na revista mensal *A Scena Muda*.<sup>26</sup> A Paramount apostava na atriz.

Junto às informações sobre exposições, os jornais e revistas publicavam também sobre a produção dos filmes, sinopses, elenco e bastidores –inclusive sobre suas viagens e vida anterior ao trabalho em Hollywood. Em 1927, *Cinearte* noticiou que ela viajou de Nova York para Hollywood para filmar *Evening Clothes*.<sup>27</sup> No *Correio da Manhã*, informa-se que ela usava seu tempo livre para ficar com seus cãesinhos de estimação.<sup>28</sup> O *Correio Paulistano*, jornal de São Paulo, conta sobre um passeio de Louise num barco na Universidade da Califórnia durante a produção de um filme.<sup>29</sup>

As revistas e os jornais constantemente publicavam os endereços atualizados das estrelas. Cada grupo de atores e atrizes recebia as cartas de fãs em um endereço específico. O de Louise era a “Famous Players-Lasky, Sixth and Pierce Avenues, Long Island City ou Famous Players-Lasky, Hollywood, California”.<sup>30</sup> E os leitores brasileiros pediam constantemente esse endereço, como pode ser visto em várias páginas da seção “Questionário”, onde a revista responde às cartas dos leitores.<sup>31</sup>

Em 1927, um representante da Paramount abriu, na *Gazeta de Notícias*, uma enquete para que os fãs opinassem quem deveria estrelar *Gentlemen Prefer Blondes* (*Os homens preferem as loiras*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1928). O público carioca indicou várias estrelas. E, entre as morenas, aparece o nome de Louise Brooks em quarto lugar.<sup>32</sup> No entanto, o filme foi estrelado em 1928 por Ruth Taylor e Alice White.

Os elogios usados para descrever a beleza, a personalidade e o talento que fazem de Louise uma figura destacada em meio a tantas outras atrizes de sua época são diversos. *Cinearte* dispôs uma página com três fotos da atriz (figura 3) cuja legenda registra “as

---

<sup>26</sup> *A Scena Muda* (RJ), 01.09.1927, pp. 18-19; 10.05.1928, p. 29.

<sup>27</sup> *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 34.

<sup>28</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 04/12/1927, p. 18.

<sup>29</sup> *Correio Paulistano* (SP), 17/06/1927, p. 7.

<sup>30</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00297, p. 34; ano 1927, ed. 00349, p. 34.

<sup>31</sup> Duas das ocorrências podem ser encontradas em: *Cinearte* (RJ), 01/08/1928, p. 31; 10/04/1929, p. 9.

<sup>32</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/08/1927, p. 7.

expressivas expressões de Louise Brooks”. De fato, Louise Brooks possui um par de olhos agudamente expressivos que por si só já revelam suas emoções na atuação. Ela consegue, apenas com os olhos –e seu *eyebrow acting*–, flertar, demonstrar tristeza, medo, raiva e diversas outras emoções, como pode ser visto na imagem abaixo.

**Cinearte**

25 — V — 1927 9




AS "EXPRESSIVAS" EXPRESSÕES DE LOUISE BROOKS

**BARRY, O HERÓE DE SÃO BERNARDO**

O Director Bleines partiu para a Suíça em companhia de todo o pessoal necessário á confecção desta linda cinta da Ufa, que começará logo a ser filmada. A figura principal desta pellicula é o frade Barry, da Ordem de S. Bernardo, cujo desempenho foi, em boa hora, confiado a um grande artista: — Fritz Alberti.

**"O MONTE SAGRADO EM PARIS"**

Esta cinta da Ufa, confeccionada sob a direcção do Dr. Arnold Franck e que em "avant-premiere" foi passada com a assistencia da imprensa, mereceu, por parte de um jornal theatral, "Comedia", as mais elogiadas referencias. Estas terminavam da seguinte e expressiva maneira: — "Esta produção poetica e dramatica não pôde deixar de impressionar profundamente o publico mais culto e exigente".

**"AS PERNAS MAIS BELAS DE BERLIM"**

É este o título de uma nova e esplendida produção da Ufa, que, dentro em breve, teremos a oportunidade de assistir no Rio.

De quem serão essas pernas tão bonitas?



**UM FILM SOBRE A GRANDE GUERRA**

A Ufa confeccionou um film de photographias tiradas, quando da ultima guerra.

Em torno dessas photographias organizou um film, cuja exhibição foi permitida pela policia alemã.

**TRES NOVOS FILMS DA UFA**

A Ufa incorporou ao seu grande patrimonio cinematographic, que o Rio, tambem terá ensejo de assistir ainda este anno. São elles os seguintes: "A Princesa das Cuardas", dirigida por Hans Schwarz, "Amores na Algeria", confeccionado sob a direcção de Dr. Wolfgang Hoffmann Harnisch e "A Amante" executada sob os cuidados de Wilhelm Thiele.

■

"Variété": "O I eque de Lady Margarida" e "O Mundo Perdido" foram escolhidos como os tres melhores films de 1926, através de um concurso realizado pela revista "El Cine", de Barcelona, Hespanha.

■

O governo hespanhol prohibiu a exhibição de "O Barqueiro do Volga", de De Mille.

Figura 3: O foco nas expressivas expressões de Louise Brooks.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Cinearte (RJ), 25/05/1927, p. 9.

Seja pela beleza ou pelo talento, as pessoas iam aos cinemas assistir a suas fitas. *Evening Clothes* e *Rolled Stockings* foram, de acordo com o mapeamento feito na pesquisa do circuito exibidor de sua filmografia, dois dos filmes mais assistidos de Louise no Brasil, de acordo com as indicações encontradas nos periódicos. Estão entre os que foram exibidos em mais estados, mais salas, ficaram por mais tempo em cartaz e receberam muita publicidade. Coincidentemente, ambos estão presumivelmente perdidos.

Outros filmes que fizeram muito sucesso no país foram *The Show-Off* e *Now We're in the Air* (*Dois águias no ar*, Estados Unidos, Frank R. Strayer, 1927). Quanto ao segundo, os jornais chegaram a citar diversas vezes sobre como foi bem recebido. O *Jornal do Recife*, do estado de Pernambuco, ao anunciar a exibição da fita, publica que “*Dois águias no ar* é positivamente o maior filme cômico já apresentado no Rio, não só neste começo de ano como também em qualquer outra época”.<sup>34</sup> Informam, inclusive, que foi organizada uma sessão especial para crianças.

A atriz recebeu esse destaque até seu último filme com a Paramount –*The Canary Murder Case* (*Drama de uma noite*, Estados Unidos, Malcolm St. Clair, 1929)–, antes de sua ida para a Europa. O filme foi, também, mesmo que com atraso de um ano, para vários estados e muitas salas de cinema, inclusive de bairro. Como já dito, não foram encontradas informações sobre exibição comercial no Brasil dos filmes feitos na Alemanha. Foi encontrada apenas uma indicação de exibições de *Die Büchse der Pandora* no cineclube Chaplin-Club para sócios e convidados, segundo recordação de Gilberto Souto em *Cinearte*.<sup>35</sup> No entanto, esse filme não é apenas citado nas revistas de forma breve. *Cinearte* e *Frou-Frou* dedicam uma página inteira à fita, mas não divulgam nenhuma exibição.<sup>36</sup> Em 1930, *Cinearte* anuncia as “futuras estreias” para aquele ano. Entre outros títulos, *Die Büchse der Pandora*, da produtora alemã Nero-

---

<sup>34</sup> *Jornal de Recife* (PE), 14/10/1928, p. 7.

<sup>35</sup> *Cinearte* (RJ), 15/01/1935, p. 14.

<sup>36</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 10; 14/08/1929, p. 26; *Frou-Frou* (RJ), dezembro de 1929, p. 100.

Film, estava na lista –mas sem indicação de data ou local.<sup>37</sup> Em 1947, *A Scena Muda* fala sobre o filme, mas apenas para referenciar a atriz: ao anunciar uma possível refilmagem de *The Show-Off*, citam a versão silenciosa com “Louise Brooks, a inesquecível protagonista de *Caixa de Pandora*”.<sup>38</sup> Informação estranha, uma vez que referenciam justamente o filme a que os espectadores brasileiros não tiveram acesso. Um indicativo de matéria importada.

Mais ausente ainda na imprensa brasileira foi *Tagebuch einer Verlorenen*, que nem mencionado foi na época. Ele aparece apenas em 1954, quando o *Diário da Noite* informa que o filme *Diário de uma pecadora* foi exibido na Filmoteca do MAM.<sup>39</sup> E outra ocorrência, dessa vez de 1967 no *Correio da Manhã*, confirma a exibição do filme também com esse título na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em sessão conjunta com o cineclube da Aliança Francesa. Ainda acrescenta: “um clássico de G. W. Pabst, [...] com Louise Brooks (nua, se a censura não cortou)”.<sup>40</sup> Nos anos 1960, se trata de uma censura do período da ditadura militar, mas como na época de sua produção os filmes de Louise feitos com Pabst foram censurados em outros países –como na França e até mesmo na Alemanha–, pressupõe-se que esses filmes tenham sido censurados também no Brasil entre os anos 1920-30. Vale considerar também a possibilidade da falta de interesse das distribuidoras em lançar os filmes no país.

Em 1930, no entanto, o francês *Prix de beauté*, seu último antes de voltar para Hollywood, foi largamente divulgado e exibido nas salas brasileiras. O *Diário Nacional*, jornal de São Paulo, anunciou com muito destaque, por um longo período, sua exibição no cinema Alhambra, enfatizando que pela primeira vez seria ouvida a voz da “morena mais linda do cinema”. As estratégias de publicidade giravam em torno da voz de Louise. “Um filme de Louise Brooks falado em francês [...]. O público carioca

---

<sup>37</sup> *Cinearte* (RJ), 26/02/1930, p. 33.

<sup>38</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1947, ed. 00036, p. 31.

<sup>39</sup> *Diário da Noite* (RJ), 04/08/1954, p. 15.

<sup>40</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 14/05/1967, p. 3.

[...] terá a surpresa de ouvir a encantadora Louise Brooks falar e cantar um francês tão puro, como se fosse uma parisiense de nascimento”.<sup>41</sup> Mas a atriz neste filme, que é um dos primeiros sonoros da França, foi, na verdade, dublada pela francesa Hélène Regelly. Considerando que em 1930 a maioria das salas brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo ainda não eram equipadas para exibir os filmes sonoros, é necessário destacar a possibilidade de que ele tenha sido exibido silencioso em alguns cinemas.

Ao anunciar *Prix de beauté* em 1930, o jornal *A Gazeta* traz um texto intitulado “Todo o mundo gosta de Louise Brooks”. Nele, escrevem:

De uma turma de garotas que a Paramount lançou há perto de quatro anos, houve uma que se destacou imediatamente: Louise Brooks, como a figurinha mais encantadora, mais “envolvente” do cinema. Louise Brooks fez carreira e fez uma multidão de admiradores, notadamente entre os homens. Depois, brigada com o marido, brigada com a Paramount, resolveu viajar. Viajou. Parou na França, onde fora educada [sic], gostou, ficou [...]. E Louise Brooks fez “Miss Europa”, uma verdadeira joia do cinema sonoro, toda falada e cantada em francês.<sup>42</sup>

*Prix de beauté* foi seu último sucesso no país, a última vez que seu nome circulou com bastante destaque junto a um filme pela imprensa brasileira. A vida de Louise Brooks sofreu um declínio após a quebra de contrato com a Paramount. Esse foi o grande divisor de águas em sua carreira. De volta ao seu país, a dificuldade da atriz estava em se inserir novamente na indústria estadunidense, que aproveitava a chegada dos *talkies* para quebrar contratos. A partir de 1931, volta a fazer filmes, mas nestes não tinha um papel de destaque. Após seu retorno a Hollywood, atuou em mais sete obras. A primeira delas, que também foi o primeiro filme falado verdadeiramente por Louise, foi um curta-metragem: *Windy Riley Goes Hollywood* (Estados Unidos, William B. Goodrich, 1931), sem distribuição no Brasil. No mesmo ano, *A Scena Muda* informa que Louise retornou a Hollywood encontrando imediatamente trabalho.<sup>43</sup> No

---

<sup>41</sup> *Diário Nacional* (SP), 15/08/1930, p. 6.

<sup>42</sup> *A Gazeta* (SP), 09/08/1930, p. 5.

<sup>43</sup> *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00521, p. 25.

entanto, o livro *Lulu in Hollywood*, escrito por Louise, e sua biografia por Barry Paris contradizem essa informação.<sup>44</sup> Louise teve muita dificuldade para voltar a trabalhar.

Depois de se negar a dublar *The Canary Murder Case* para transformá-lo em um filme sonoro, ela escolheu ficar na Europa para filmar com Pabst. A Paramount, após contratar outra atriz para dublá-la, criou um boato sobre sua voz. A surpresa foi encontrar ocorrências de que isso chegou ao Brasil. *Cinearte* publicou, em julho de 1929, que Louise encontrou dificuldades no cinema sonoro por gaguejar muito.<sup>45</sup> Duas edições depois, no artigo “Revelações do Cinema Falado”, a revista apresenta Margaret Livingston como a verdadeira voz por trás de Brooks em *The Canary Murder Case*, através da técnica conhecida como *dubbing*.<sup>46</sup> Seu nome ficou marcado de forma negativa na indústria.

Mesmo quando conseguia trabalho, algo acontecia. Após trabalhar em *King of Gamblers* (Estados Unidos, Robert Florey, 1937), que não foi distribuído no Brasil, todas as suas cenas foram cortadas na pós-produção por desavenças com o diretor. Como destaca Flora Süssekind, sobre a peça de teatro de revista de 1886 chamada *O Carioca* de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, cantava-se em coro que não havia um poder mais forte que o do jornal.<sup>47</sup> A imprensa dispunha de bastante poder para criar reputações. E, com uma rapidez ainda maior, também de as destruir. No caso de Louise Brooks, os jornais não a destruíram sozinhos. Esse projeto de arruinar a carreira e as vidas das atrizes e dos atores naquele momento partia dos estúdios. Eles arquitetavam e os jornais executavam.

Mas é possível, também, que *A Scena Muda* –com várias publicações– não acreditasse na queda de Louise, pois ainda a considerava em ascensão, uma vez que a revista

---

<sup>44</sup> BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

<sup>45</sup> *Cinearte* (RJ), 17/07/1929, p. 32.

<sup>46</sup> *Cinearte* (RJ), 31/07/1929, pp. 22-23.

<sup>47</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 81.

prestigiou muito a atriz após seu retorno. Ainda em 1931, na matéria “Futuros astros e estrelas”, insere o nome de Louise.<sup>48</sup> Em 1938, informa que ela “acaba de voltar a Hollywood, mais bonita do que nunca, com a intenção de reconquistar o lugar antigo”.<sup>49</sup> Curiosamente, esse foi o ano de seu último filme: *Overland Stage Raiders* (George Sherman, 1938), que também não foi distribuído comercialmente no Brasil. Nele, não vemos nenhum rastro da Lulu de Pabst. Seu penteado e sua personalidade estão diferentes. É quase como se tivesse perdido o brilho. Num momento em que a atriz não é mais bem-vinda na capital do cinema e seus filmes não são mais anunciados nas salas brasileiras, talvez a revista estivesse apenas tentando ser otimista.

*Cinearte* também não acertava muito em relação às previsões sobre a carreira de Louise. Em 1927, ao divulgar a exibição de *Love ‘Em and Leave ‘Em* (*Amá-las e deixá-las*, Estados Unidos, Frank Tuttle, 1926) e apresentar o filme, arrisca dizer que, com mais meia dúzia de filmes, “ela será estrela”.<sup>50</sup> É irônico que, contando a partir do filme subsequente ao qual a revista se refere –*Evening Clothes*–, após a meia dúzia de filmes, exatamente o sétimo é *The Canary murder case*, um agente importante de sua derrocada em Hollywood. O que era para ser um momento de glória, de acordo com o palpite da revista, foi exatamente quando a carreira de Louise em Hollywood começou a trilhar um cenário desanimador.

Mas a revista logo percebeu que não havia mais espaço para a atriz. Em 1932, publica: “Louise, ex-madame de Sutherland, declarou aos tribunais estar falida e nada possuir além de seus vestidos e peles. Na sua declaração confessa dever perto de 11 mil dólares”.<sup>51</sup> A informação foi checada com a Louise Brooks Society.<sup>52</sup> Segundo a

---

<sup>48</sup> *A Scena Muda* (RJ), 15/12/1931, p. 33

<sup>49</sup> *A Scena Muda* (RJ), 04/10/1938, p. 25.

<sup>50</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

<sup>51</sup> *Cinearte* (RJ), 18/05/1932, p. 10.

<sup>52</sup> Site estadunidense de uma sociedade dedicada à atriz, administrado por Thomas Gladysz. Disponível em: <<https://www.pandorasbox.com>> [Acesso: 20.08.2024].

sociedade, no dia 10 de fevereiro de 1932 a United Press relata que Brooks entrou com um pedido de falência no Tribunal Federal, listando passivos de 11.969 dólares e ativos apenas de roupas pessoais, a maioria dos quais, segundo a Associated Press, foram “comprados em lojas exclusivas da Quinta Avenida”. Brooks deu sua ocupação como “atriz de cinema, desempregada”.

No entanto, em 1936, *Cinearte* volta a citá-la de forma positiva: “Louise Brooks, lembram-se? É agora a pequena de Buck Jones em seu novo filme ‘Empty Saddles’ na Universal”<sup>53</sup>. Em 1937: “A volta de Brooks para o cinema foi mais feliz dessa vez. Excelente papel no filme de Buck Jones”.<sup>54</sup> Talvez tenha sido apenas uma matéria fabricada pela Universal. Mas no mesmo ano, a revista anuncia sua volta a Hollywood com *Empty Saddles* (*O rancho das feitiçarias*, Estados Unidos, Lesley Selander, 1936) e *When You're in Love* (*Prelúdio de amor*, Estados Unidos, Robert Riskin, 1937), como se ela tivesse saído novamente – o que não ocorreu.<sup>55</sup>

Após um hiato na imprensa em seu período de reclusão, em setembro de 1955, Henri Langlois –diretor da Cinemateca Francesa– homenageou-a no evento de “60 anos de cinema”. Quando questionado sobre não ter escolhido Garbo ou Dietrich, declarou: “Não existe Garbo! Não existe Dietrich! Só existe Louise Brooks! Louise Brooks é a inteligência do jogo cinematográfico, ela é a mais perfeita encarnação da fotogenia, ela resume em si mesma tudo o que os últimos anos do cinema silencioso buscava: a extrema naturalidade e a extrema simplicidade”.<sup>56</sup> O preservacionista contribuiu muito para a construção do “mito Louise Brooks”.

---

<sup>53</sup> *Cinearte* (RJ), 15/10/1936, p. 37.

<sup>54</sup> *Cinearte* (RJ), 15/01/1937, p. 6.

<sup>55</sup> *Cinearte* (RJ), 01/04/1937, p. 35.

<sup>56</sup> “Il n’y a pas de Garbo ! Il n’y a pas de Dietrich ! Il n’y a que Louise Brooks ! Louise Brooks est l’intelligence du jeu cinématographique, elle est la plus parfaite incarnation de la photogénie, elle résume à elle seule tout ce que le cinéma des dernières années du muet recherchait : l’extrême naturel et l’extrême simplicité”. *Cinémathèque française*. Disponível em: <<https://www.cinematheque.fr/seance/5413.html>>. [Acesso: 23 de outubro de 2024].

Em 1960, quando já estava consolidado internacionalmente, o *Correio da Manhã* publica um artigo intitulado “O que é uma diva?”, que discorre sobre o que é preciso para ser uma diva de verdade. Em síntese, o quarto (e último) requisito seria “a capacidade de se transformar, inconscientemente ou não, em mulher-mito”. Então, afirma que Hollywood é o maior produtor dessas mulheres. Entre as “americanas”, Louise Brooks é a primeira da lista.<sup>57</sup> Quatro anos depois, no mesmo jornal, Claudia Cardinale é descrita pelo crítico Antonio Moniz Vianna como uma “quase ressurreição de Louise Brooks, especificamente a antológica Lulu de *Die Büchse der Pandora*. Essa quase ressurreição – senão outra forma de ‘reconstituição’, admitindo-se Louise Brooks como imagem-símbolo da feminilidade dos *twenties*”.<sup>58</sup> Nesse momento, bem como ocorreu a nível mundial, o filme já havia sido revisitado e seu nome revivido através dos seus admiradores no Brasil.

O crítico Benedito Junqueira Duarte, em suas memórias publicadas em 1982, relata um fato curioso sobre a existência de um clube (informal) dos “namorados de Louise Brooks” composto por ele, Caio Scheiby, Múcio Porphyrio Ferreira, Almeida Salles, João de Araújo Nabuco, Álvaro Bittencourt, Rudá de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes, Sérgio Lima, Gustavo Dahl, Walter Hugo Khouri, Cláudio Duarte e José Sanz.<sup>59</sup> O grupo compartilhava do fascínio pela atriz e juntos relembravam seus atributos físicos, seus filmes e as idas aos cinemas para assisti-los. Ele conta que alguns anos antes, quando Caio Scheiby viajou aos Estados Unidos, aproveitou que havia descoberto o paradeiro de Louise para pedir-lhe uma entrevista. Feliz por saber que ainda tinha fãs calorosos e entusiásticos no Brasil, a “nossa diva” (palavras de B. J. Duarte) prometera uma viagem a São Paulo para conhecê-los –viagem que nunca aconteceu. Na ocasião, além de recebê-lo, ofereceu-lhe fotografias com dedicatórias a

---

<sup>57</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 17/07/1960, p. 8.

<sup>58</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 31/01/1964, p. 3.

<sup>59</sup> JUNQUEIRA DUARTE, Benedito. *Caçadores de Imagens: Crônicas da Memória - II*. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982. pp. 156-157.

cada um dos membros do clube – e uma autografada para a Cinemateca Brasileira, que ainda faz parte do acervo da instituição.

### **As personagens de Louise**

Dos periódicos pesquisados para a dissertação, foram destacadas inúmeras matérias envolvendo Louise Brooks e seu tipo, descrições e opiniões sobre a “melindrosa” –que deriva da *garçonne* francesa ou da *flapper* estadunidense–, discussões sobre os direitos das mulheres e as mudanças da virada daquele século. O objetivo desse recorte é apresentar, de forma resumida, como eram as personagens que prendiam a atenção das espectadoras brasileiras e alguns dos debates que circulavam na imprensa sobre elas.

Desde o século XIX a imprensa publicava discussões sobre a modernidade e a advertência quanto aos avanços da mulher moderna. Em 1929, numa matéria em *Cinearte* sobre o novo tipo de saia que as americanas usavam, Olympio Guilherme culpa o “sufragismo” pela “morte do amor” e estende:

Pior ainda – porque afinal de contas se ao menos se tornassem homens o mal não seria irreparável... Com o sufragismo, entrou em gestação social um novo tipo que eles denominam “flapper” [...]. Desapareceu a mulher. E nasceu um entezinho estranho que guincha quando fala, que saltita quando anda, que não come, que não respira, que não sente, que não nada. E tem ideias de liberdade, ideias revolucionárias, ideias literárias e artísticas –como se também, com aquele corpo, um novo cérebro fosse criado pela onda deformadora da mulher inglesa [...]. Depois a “girl” pulou para maiores atividades. Entrou no comércio. Invadiu as fábricas. Meteu o bedelho em tudo.<sup>60</sup>

A despeito desse tipo de discurso, os filmes de *flappers* influenciaram fortemente as jovens em todo o mundo. O historiador Nicolau Sevchenko pontua: “as musas inspiradoras abandonavam o fundo ensombrecido das janelas, tão propício às idealizações românticas, para reaparecer, vestidas no rigor da moda, pechinchando

---

<sup>60</sup> *Cinearte* (RJ), 02/10/1929, p. 19 e 32.

no comércio de varejos”.<sup>61</sup> A maioria das fitas de Louise Brooks falam da vida moderna e a atriz representa em quase todas a visão daquele momento sobre a mulher. Essas novas musas inspiradoras são sedutoras, obstinadas, por vezes emancipadas, maliciosas e até mesmo traiçoeiras. Também são personagens cujos corpos são objetificados. O discurso sobre elas, de forma geral, carrega um moralismo muito próximo ao do discurso veiculado na imprensa brasileira daquele momento sobre as “mulheres modernas”.

Logo em *The Street of Forgotten Men*, onde fez apenas uma ponta, foi escolhida para viver uma personagem que flerta com um bêbado no bar. Ela o elogia, aperta suas bochechas e dá-lhe um selinho seguido de gargalhada como quem beija apenas por diversão. Dos seus filmes seguintes, alguns não puderam ser assistidos por completo, mas informações encontradas nos periódicos auxiliaram na construção de uma ideia geral sobre sua *persona* nas telas. É o caso de sua primeira fita sob contrato da Paramount, *The American Venus*, onde interpreta uma das aspirantes a vencer um concurso de beleza: Kenneth MacKenna, a Miss Bayport. No início de um dos *trailers* preservados, o filme chama as espectadoras para se identificarem com as atrizes. Este seria o ideal de beleza feminina ao qual, agora representado por essas personagens, as mulheres deveriam ambicionar. Em seguida, apresenta as medidas da Vênus de Milo, implicando que, para ser uma Vênus, teriam que buscar as mesmas medidas. Um fragmento preservado mostra Louise sendo avaliada para representar a Vênus moderna, fazendo diversas poses, exposta em um tablado atrás de grades. Logo na sua estreia no estúdio, foi colocada como mercadoria, um pedaço de carne. É revelado, também nos *trailers*, que interpretava uma amante. Como também em *Evening Clothes*, onde sua personagem é uma dançarina de cabaré chamada Georgette que se aproxima de um homem casado. O jornal *Gazeta de Notícias* a descreve como

---

<sup>61</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 96.

“dissipada”.<sup>62</sup> Além disso, o filme apresenta pela primeira vez Louise como uma prostituta.

Em *Rolled Stockings* estrelou como a protagonista Carol Fleming. Segundo *Cinearte*, a personagem de Louise “era a personificação típica da menina revolucionariamente moderna”<sup>63</sup> e provocava disputa entre dois irmãos. A diversão da moça estava em fazer com que o irmão estudioso se apaixonasse para depois arruiná-lo e trocá-lo pelo irmão namorado. O *Correio da Manhã* reproduz um comunicado de imprensa que alardeia: “o estudo de uma face moderníssima da vida feminina [...]. Uma aventura deliciosamente agradável, gerada em consequência das inovações introduzidas pelos hábitos modernos”.<sup>64</sup>

Por vezes, essa *persona* fica mais leve, como em *It's the Old Army Game*. Louise interpreta uma menina moderna, resoluta, instigadora, mas que seduz e flerta não apenas por diversão ou por conveniência – e sim por estar apaixonada. Sua personagem –Marilyn Sheridan–, ao apaixonar-se por um rapaz, finge inicialmente que o interesse não é recíproco, depois ensina nas telas o passo a passo do flerte.

Já em outras fitas, essa imagem de mulher moderna é vendida de forma mais negativa. Estamos falando aqui de filmes como *Love 'Em and Leave 'Em*. A narrativa gira em torno da história de duas irmãs órfãs de personalidades opostas –o que foi muito ressaltado na imprensa– que trabalham em uma loja de departamentos. Mame é a irmã responsável, comportada, enquanto Janie (Louise) é desleixada, desorganizada e flerta com todos à sua volta. Ela aproveita a ausência da irmã para conquistar-lhe o noivo. Ao anunciar a exibição no cinema Capitólio, o autor da seção “A Tela em Revista” de *Cinearte*, escreve em sua resenha:

---

<sup>62</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 23/10/1927, p. 10.

<sup>63</sup> *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, p. 18.

<sup>64</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, p. 11.

Frank Tuttle esmerou-se tanto nos pequenos detalhes e observações, que me esqueci de que estava assistindo a mais uma história dos sacrifícios de uma irmã bondosa e honesta, por outra, levada da breca. É um verdadeiro estudo, um “close-up” feliz da vida dos empregados de um grande armazém. [...] Evelyn Brent na irmã virtuosa está bem. Louise Brooks, entretanto, rouba-lhe as atenções da plateia, pela sua beleza e graça inexcedíveis, e, principalmente, por ser má... Que “Charleston” que ela dança!<sup>65</sup>

Embora a publicidade em torno do filme despertasse nos leitores uma percepção de que Janie seria amoral –com um rastro de vilania–, ao assisti-la é possível estabelecer, como foi comentado na crítica, uma relação com situações comuns. Para além de colocá-las como opostas e demonizar Janie, é possível enxergar as irmãs como dois lados da mesma moeda. A narrativa está mais próxima da vida cotidiana dos espectadores e a crítica na revista ultrapassa o que se supõe através da leitura de uma sinopse importada das revistas estadunidenses.

As irmãs de *Love ‘Em and Leave ‘Em* precisavam trabalhar duro para ter uma vida minimamente confortável. Decerto, no Brasil isso pode ter causado um efeito de identificação muito forte nas mulheres da classe trabalhadora que assistiram ao filme, por viverem a mesma realidade.

Quanto ao filme *A Girl in Every Port*, este conta a história de um marinheiro (Spike) que a cada porto que passa encontra uma forma de conquistar mulheres e promover encontros –até descobrir que seu amigo Bill fazia o mesmo e com as mesmas garotas. Em sua parada na França, Spike se apaixona pela desportista Mademoiselle Godiva, interpretada por Louise. Ela aproxima-se do rapaz apenas por interesse financeiro. Na ocasião em que ele a apresenta ao amigo, para surpresa do espectador, ambos demonstram se conhecerem. Bill é provocado por ela, que passa a mão em suas pernas em frente a Spike, embora o apaixonado não perceba. Mais uma personagem de Louise que se mostra abertamente ambiciosa, provoca desentendimentos e

---

<sup>65</sup> *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, p. 28.

separações. Curiosamente não há um desfecho em relação à personagem, que aparentemente é punida apenas com a indiferença dos amigos.

Já o suspense policial *The Canary Murder Case* garante a punição para Margareth (alinhada de Canário) –a *show-girl* interpretada por Louise. De seus filmes estadunidenses, talvez esta seja a personagem que mais usa o corpo como ferramenta de dominação dos homens. A começar por um rapaz manipulável que deixa a noiva virtuosa para ceder aos caprichos da dançarina sedutora. A Canário o chantageia e, quando é encontrada morta, fica a dúvida de quem seria o responsável pelo assassinato, visto que extorquia vários homens.

Há ainda uma fita perdida –*The City Gone Wild*– que deixa muitas incógnitas sobre a personagem que Louise interpreta, restando à pesquisa apenas suposições. A *Scena Muda* traz algumas informações, então sabe-se que ela não tem um nome, somente um apelido: Maria Chispa, namorada de um chefe de quadrilha que rouba casacos de pele para presentear-la.

Existem, ainda, os filmes que não a trazem como *flapper* –sobretudo *Beggars of Life* (*Mendigos da vida*, Estados Unidos, William A. Wellman, 1928). Nele, Louise interpreta uma adolescente que assassina seu pai adotivo que a abusara. A personagem se veste como rapaz durante quase todo o filme para sua fuga e se vê obrigada a manipular os homens como sobrevivência. Já em *The Show-Off*, sua personagem Clara (que também não manifesta o perfil de *flapper*) tem menor destaque até protagonizar um *plot-twist* e receber toda a atenção do espectador. Um golpista se aproxima da família de seu pretendente e ela é quem acaba por se impor sobre suas mentiras em uma cena forte em que o repreende. Talvez esta seja uma de suas poucas personagens que se revelam mais inteligentes que objetificadas. As características mais marcantes são seu senso de humor e sagacidade. Vale lembrar que embora ela não seja protagonista, o estúdio

utilizou abundantemente seu nome e imagem como isca para vender ingressos, como pode ser visto em revistas como *Cinearte*.<sup>66</sup>

Na comédia parcialmente preservada *Now We're in the Air* Louise aparece como a filha do dono de um circo. Segundo *A Scena Muda*<sup>67</sup>, ela interpreta duas irmãs gêmeas. Porém, dessas duas –Griselle e Grisette–, podemos conhecer apenas Grisette. A personagem flerta com a dupla principal, causando intriga entre os amigos. Visando o lucro, seu pai usa seu corpo como chamariz para seu negócio. Até mesmo em família sua utilidade resumia-se em exibir o corpo.

Essa objetificação era algo recorrente. Ao discorrer sobre o desempenho de Louise em suas primeiras comédias, *Cinearte* lembra que no seu terceiro filme –hoje considerado perdido–, *A Social Celebrity*, ela fora “extraordinariamente sedutora, demonstrando desde logo que se tratava de uma nova figura [...] pela maneira estupefaciente como dançou o Charleston”.<sup>68</sup> No filme, ela interpreta Kitty, uma manicure de salão que queria melhorar de vida e foi para Nova Iorque tornar-se bailarina, mas no fim acaba por voltar para sua cidade natal para constituir família com o colega de trabalho.

Esse tipo de enredo também esteve presente no único filme europeu incluso no recorte da pesquisa: *Prix de beauté*. Sua personagem principal, Lucienne, é uma mulher moderna e assalariada, mas não se tratava de uma *flapper*. A narrativa gira em torno do concurso Miss França. Lucienne sonha em fazer parte do *show business* e se inscreve, sem contar ao namorado. Após vencer, desiste da carreira para se casar, optando por ser dona de casa. Ao se arrepender e fugir para trabalhar no cinema, é assassinada pelo marido.

É importante ressaltar que havia publicações sobre a vida de Louise antes de se tornar estrela em Hollywood. Em 1928, a *Gazeta de Notícias* conta aos leitores que antes de

---

<sup>66</sup> *Cinearte* (RJ), 02/03/1927, p. 18.

<sup>67</sup> *A Scena Muda* (RJ), 1928, ed. 00363, pp. 29-30.

<sup>68</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, p. 14.

entrar para o cinema Louise era dançarina e que nasceu no Kansas.<sup>69</sup> Ao criar uma narrativa de ascensão, isso certamente atingia as jovens que sonhavam em entrar no *show business*. Os estúdios, com o auxílio da imprensa, alimentavam a relação afetiva das espectadoras com seus produtos, deixando-as a pensar que tudo seria possível. Quanto mais o público assiste a personagens tentando realizar sonhos similares aos seus, mais é atraído a acompanhar histórias que os legitimem. O curioso é que esse tipo de conteúdo seduz as espectadoras, mas especificamente nos dois casos citados, as mostra que no fim seria melhor permanecer em casa com a família. No *modus operandi* patriarcal, onde a mulher é, ao mesmo tempo, celebrada por ser propagadora da modernidade e punida pela subversão de ser moderna, o objetivo era vender sonhos, não os realizar. Segundo Maria Inez Pinto,

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma cultura cosmopolita de fachada, enveredou-se [sic] por vários caminhos: substituiu a coroa dos reis pela auréola efêmera das estrelas da terra, construindo um mundo idealizado e romântico, onde a moda e os costumes passaram a ser apreendidos não mais na tradição familiar ou no contato com os meios tradicionais de educação (escola, igreja, catecismo etc.), mas antes por intermédio de uma grande tela, que figurava um mundo novo a ser imitado.<sup>70</sup>

Os astros e as estrelas de cinema tornaram-se as pessoas ideais para representar um negócio lucrativo tanto para o estúdio quanto para o consumo desenfreado. De acordo com Jacques Aumont, o público de cinema seria “uma ‘população’ (no sentido sociológico do termo) que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema”.<sup>71</sup> A câmera tem um potencial para “invasão do espaço pessoal [...] [com] sua habilidade de criar um senso de intimidade pessoal”.<sup>72</sup> [...]

---

<sup>69</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 31/03/1928, p. 6.

<sup>70</sup> MACHADO BORGES PINTO, Maria Inez. “Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n. 38, 1999, p. 155. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200007>> [Acesso: 13 de julho de 2017].

<sup>71</sup> AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 1995, p. 223.

<sup>72</sup> “Personal space invasion [...] [with] ability to create a sense of personal intimacy”.

[Além disso,] “os filmes, ao invés dos atores, podem fazer as viagens”<sup>73</sup> e acabam por ser mais acessíveis, fazendo parte do cotidiano dos espectadores.<sup>74</sup>

Richard Dyer apresenta quatro categorias de relações entre estrela e público: 1) a afinidade emocional, que seria a mais fraca e comum, um envolvimento pessoal; 2) a autoidentificação, quando o público se coloca no lugar da *persona* cinematográfica; 3) a imitação, mais comum nos jovens que veem a estrela como um modelo e 4) a projeção, quando o processo de imitação atinge um nível preocupante.<sup>75</sup> No *star system*, as próprias estrelas de cinema são condenadas a imitar suas vidas das telas ao viver a vida cotidiana. Com essa vida veiculada na imprensa, o espectador também acaba por incorporar as personagens, principalmente se houver semelhanças físicas ou morais envolvidas, embora não seja necessária uma semelhança para que o fenômeno aconteça.

Em 1972, o *Correio da Manhã* publica a matéria “50 anos de Beleza(s) no Cinema”: “O cinema foi e ainda é a grande fonte de Moda em matéria de beleza. Como as damas da corte no tempo dos reis, as estrelas de cinema impuseram e ainda impõem seu estilo e sua moda”.<sup>76</sup> O autor cita, então, a franja de Louise Brooks. O cabelo *à la garçon* já havia sido atribuído às melindrosas pela imprensa em 1924.<sup>77</sup> Nesse mesmo ano, começou a popularizar-se e apareciam, nas revistas, anúncios de salões de beleza oferecendo o corte.<sup>78</sup> *Cinearte*, em 1927, abre duas páginas para o cabeleireiro francês Antoine opinar sobre os cabelos das estrelas. Para ele, o novo corte de Louise Brooks estava melhor.<sup>79</sup> A publicidade da Paramount em torno do

---

<sup>73</sup> “The films, rather than the actors, could do the travelling”.

<sup>74</sup> MUSSER, Charles. “Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen”. In: Fullerton, John (ed). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey, 2004, pp. 8-9.

<sup>75</sup> DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998, p. 18.

<sup>76</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 10/01/1972, p. 5.

<sup>77</sup> *A Vida Moderna* (SP), 26.12.1924, p. 56.

<sup>78</sup> *Revista da Semana* (RJ), 04/10/24, p. 11; *Revista da Semana* (RJ), 11/10/24, p. 32.

<sup>79</sup> *Cinearte* (RJ), 28/09/1927, pp. 30-31.

“Louise Brooks *bob*” refletiu-se na escolha do penteado mais visto nas ruas. O jornal de Curitiba *Diário da Tarde* informou, também em 1927, que o mundo seguia Louise “como uma ostra”.<sup>80</sup> A revista *Fon-Fon*, do Rio de Janeiro, ao escrever sobre *It's the Old Army Game*, finalizou a cotação com a seguinte frase: “Recomendamos aos barbeiros as exposições de cortes para as damas”.<sup>81</sup>

Apesar de ter sido muito exibido por todo o Brasil, há poucas partes preservadas de seu filme *Just Another Blonde*, e nenhuma está disponível on-line. Também não foram encontradas publicações com fotografias ou detalhes sobre a trama na imprensa brasileira. Mas, aparentemente, se tratava do velho discurso de competição entre a loira e a morena. E, ao divulgar o filme no cinema Parisiense, a *Gazeta de Notícias* aconselha:

Que as frequentadoras do querido cinema não saiam de lá, porém, contrariadas com as disposições em que natureza as criou, mesmo que não há motivo para tal – Dorothy [Mackaill] é linda, adorável, na sua beleza loura, e Louise Brooks não tem menos encanto nem beleza nas suas características de morena...<sup>82</sup>

O que despertaria tanto nessas frequentadoras o desejo de terem nascido loira como Dorothy ou morena como Louise? Comentários como este do jornal fazem refletir sobre como realmente as espectadoras saíam das sessões de cinema se comparando com as atrizes. Maria Inez Pinto afirma que naquele momento “era muito claro que as mulheres estavam reelaborando seus papéis dentro da sociedade moderna”. E que a imprensa apresentava “repetidamente artigos e imagens sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si”.<sup>83</sup> Mesmo com todo o discurso moralista veiculado na imprensa, espectadoras brasileiras consumiram muitas fitas

---

<sup>80</sup> *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, p. 4.

<sup>81</sup> *Fon-Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>82</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 14/06/1927, p. 7.

<sup>83</sup> MACHADO BORGES PINTO, *op. cit.*, p. 139.

de Louise Brooks, leram sobre as suas personagens e estabeleceram, decerto, uma relação com as mesmas, seja de identificação ou projeção.

### Considerações finais

A *persona* cinematográfica de Louise Brooks, que a levou a ser convidada por Pabst para interpretar Lulu na Alemanha, já era percebida no Brasil antes do lançamento de *A Girl in Every Port* –filme que chamou a atenção do diretor. Houve uma construção gradual dessa *persona* e é possível acompanhar a evolução das personagens que Louise interpretou através da análise detalhada dos filmes presente na pesquisa da qual o presente artigo deriva. Sobre a atriz, o *Correio da Manhã* publica: “Louise Brooks [...] é a mulher que fascina, a menina em cuja alma está sempre pronta a explodir um misto de ingenuidade e de perfídia, uma avalanche de desejos e de caprichos”.<sup>84</sup> Suas personagens foram se tornando mais e mais sedutoras e fatais, ainda que aparentemente ingênuas.

É possível considerar uma presença marcante de Louise Brooks na vida das brasileiras, que em parte se assemelhavam ao tipo representado por ela nos filmes. Inclusive, o lado da imprensa que reprovava as jovens modernas as comparava com as mulheres estrangeiras nas quais se inspiravam. Sob um pseudônimo feminino na *Revista Feminina*, de São Paulo, um literato escreveu que “felizmente” essas mulheres podem ser vistas apenas nas grandes cidades não contaminando o interior verdadeiramente brasileiro, afirmando que a mulher moderna é fruto da importação inconveniente dos costumes: “a alma brasileira é a que vive no nosso interior, imune ao contágio das depravações e dos vícios que os transatlânticos veiculam com os germes de outras pragas. Não são brasileiros. São bonecos internacionais”.<sup>85</sup> Quer

---

<sup>84</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 28/01/1928, p. 8.

<sup>85</sup> *Revista Feminina* (SP), anno VII, n. 68, p. 11.

queiram ou não, o que foi fabricado e difundido por Hollywood já havia entrado no imaginário estético-social brasileiro.

Marina Maluf e Maria Lúcia Mott reproduzem uma descrição feita na *Revista Feminina* dessa mulher moderna que andava pelas ruas das grandes cidades brasileiras na década de 1920:

Sozinha pela rua, com as mãos na direção de seu auto; sozinha no passeio e no dancing da moda. É a moça de hoje que já não precisa da mamãe vigilante, nem a senhora de companhia [...]. Como os cabelos, como os vestidos, como o rosto, a moça de hoje já fixou o espírito, fê-lo mais livre [...] fê-lo apto e forte [...]. Nas repartições públicas, no balcão, na fábrica ou nas grandes casas, ela sabe estar sozinha pela vida [...]. Sozinha: para as mãos, já não faz falta o embrulhinho cúmplice e dissimulador. Já sabe o que fazer com as mãos, que são igualmente adestradas para empurrar a direção de um auto ou para mover-se sobre o teclado de uma máquina de escrever.<sup>86</sup>

Certa vez, em 1926, na seção “A Tela em Revista” de *Cinearte*, o jornalista Álvaro Rocha conta como foi sua ida ao cinema Capitólio: “uma bilheteira risonha, tipo Louise Brooks, deu-me as entradas e o troco antes que eu acabasse de dizer: ‘Cinco!’”<sup>87</sup>. Vale lembrar que era o início da carreira de Louise –e ela já provocava esse tipo de comparação. As mulheres não só eram reconhecidas como Louise Brooks, mas também se reconheciam como tal. Em 1927, na seção de correspondências do *Correio da Manhã*, uma leitora se identificou como Miss Brooks.<sup>88</sup> Dois anos depois, na seção do questionário “Pergunta-me outra...” de *Cinearte*, uma leitora se identificou como “Louise Brooks (S. Paulo)”.<sup>89</sup> Por três vezes foi publicado no jornal infantil *O Tico-Tico: Jornal das Crianças*, do Rio de Janeiro, que um diretor estaria convidando os leitores a tomar parte em seu filme, e em cada uma das vezes uma menina era escolhida para

---

<sup>86</sup> MALUF, Marina e Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo femenino”. In: Novais, Fernando A. (coord.), Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 368.

<sup>87</sup> *Cinearte* (RJ), 20/10/1926, p. 28.

<sup>88</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 03/07/1927, p. 12.

<sup>89</sup> *Cinearte* (RJ), 15/05/1929, p. 27.

ser a “interessante” e “despreocupada” Louise Brooks: Margot M, de Guaratinguetá; Idia, da Rua Araripe Júnior; e Gilda Reis, de Petrópolis.<sup>90</sup> Ela era tão conhecida que a revista *Cinearte* envolvia seu nome em jogos de perguntas, *quiz* para os leitores provarem o quanto sabiam sobre as estrelas.

Louise certamente deixou alguma mensagem para as espectadoras, a despeito da tentativa da imprensa de contornar as informações sobre sua vida privada a fim de diferenciá-la de sua *persona* nas telas. Pensando nessas personagens e no seu sucesso, qual efeito causava nas espectadoras? As mulheres que saíam de suas casas para assistir a outras mulheres flertando e entrando em relacionamentos proibidos iam embora no fim das sessões refletindo sobre essas personagens. A imprensa brasileira já acusava as “mulheres modernas” de imorais, adúlteras e atrevidas –como que apaixonadas apenas pela própria sexualidade. As personagens podem ser colocadas num esquema de polarização moral, como perigosas e fatais, mas a espectadora –aos olhos da imprensa agudamente moralista– precisava enxergar as personagens como um universo outro onde só nele aquele tipo de comportamento pudesse ser normalizado.

Em 1927, *Cinearte* publicou uma longa matéria sobre a atriz. Nela, o autor fornece detalhes sobre o dia em que teve a oportunidade de conversar com Louise pessoalmente. Revela que fora da tela ela é “menos traquina, menos travessa”, que “nada tem de tempestuosa ou ciclônica” e é “tão calada como uma mesa do bar do Palace”.<sup>91</sup> A mesma matéria afirma que ela é como uma criança bem-comportada. E completa: “Se o silêncio é ouro, Louise deve estar riquíssima”. Mas, na verdade, Louise não se calava, agia impulsivamente –inclusive assume ter se prejudicado diversas vezes por se comportar dessa maneira–: foi expulsa mais de uma vez dos prédios nos quais morou por acusações de promiscuidade, tinha problemas com

---

<sup>90</sup> *O Tico-Tico: Jornal das Crianças* (RJ), 18/07/1928, p. 6; 03/07/1929, p. 6; 14/08/1929, p. 6.

<sup>91</sup> *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, pp. 14-15; 32.

álcool e muitos amantes.<sup>92</sup> Certa vez, a atriz disse que não comentaria sobre a baixa moral de alguém, sendo a dela inexistente.<sup>93</sup>

Como lembra Morin, “o *star system* é, primeiro, fabricação”.<sup>94</sup> Não era possível separar as atrizes da textualidade dos filmes que faziam. Contudo, dentro da configuração desse sistema que operava numa estratégia de controle comportamental, a vida privada de Louise não aparecia como realmente era. Embora a revista *Fon-Fon* a tenha descrito uma vez como “uma artistazinha muito insinuante, mas com esse tipo de quem ‘não leva desaforos pra casa’”.<sup>95</sup>

A espectadora que já tem uma personalidade mais ou menos formada identifica traços em comum com as personagens ou projeta em si mesma outros traços como uma idealização do que busca ser. Em contrapartida, ao se inspirarem em personagens como as de Louise Brooks e não ao que era veiculado sobre a vida privada da atriz, podem ter seus comportamentos duramente criticados pela sociedade. Da mesma forma que os periódicos criticavam as “mulheres modernas” quando essas viviam de fato a modernidade, indo além de apenas serem usadas como um meio para difundir o ideal de modernidade estadunidense vendido por Hollywood.

Como pode ser visto nas publicações da imprensa brasileira, a modernidade era por vezes comparada à “perda de controle, indisciplina, promiscuidade” aos olhos do patriarcado e do conservadorismo.<sup>96</sup> Mas foi inevitável a absorção de comportamentos modernos. Inúmeros relatos sobre o Brasil da Primeira República revelam que havia mulheres no país que pareciam ter saído das telas de cinema. E, a

---

<sup>92</sup> BROOKS, *op. cit.*

<sup>93</sup> PARIS, *op. cit.*

<sup>94</sup> MORIN, *op. cit.*, p. 80.

<sup>95</sup> *Fon-Fon* (RJ), 30/10/1926, p. 59.

<sup>96</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

despeito das críticas, atrizes como Louise Brooks devem ter inspirado o cotidiano de incontáveis espectadoras.

### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira: volume III: República*. São Paulo: LeYa, 2017.
- DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HEFFNER, Hernani. “Periódicos de cinema no Brasil - algumas indicações”, *Filme Cultura*, n. 53, 2011, pp. 9-13.
- MACHADO BORGES PINTO, Maria Inez. “Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n. 38, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200007>> [Acesso: 13 de julho de 2017].
- JUNQUEIRA DUARTE, Benedito. *Caçadores de Imagens: Crônicas da Memória - II*. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982.
- MALUF, Marina y Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo femenino”. In: Novais, Fernando A. (coord.), Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- MUSSER, Charles. “Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen”. In: Fullerton, John (ed). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey, 2004.
- PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

- SANTOS, Tamara. *Lulu no Brasil: A recepção de Louise Brooks no Brasil e o imaginário estético-social da Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022.
- SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

---

**Fecha de recepción:** 30 de agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** 14 de noviembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/rnqa6i1lq>

**Para citar este artículo:**

Santos, Tamara. "A recepção de Louise Brooks no Brasil", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 178-210. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/492>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Tamara Santos** é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) pela FAPESB com pesquisa sobre políticas de preservação audiovisual, com foco nos acervos de Belo Horizonte, Minas Gerais. Linha de Pesquisa: star system, representação feminina no cinema silencioso, recepção cinematográfica, anos 1920, análise fílmica, teorias e história do cinema, melodrama, pesquisa em documentos, cultura brasileira na Primeira República, modernização das cidades e história social da arte. Atualmente é Pesquisadora da Cinemateca Brasileira no setor de Documentação e Pesquisa E-mail: [tamaracarla1986@gmail.com](mailto:tamaracarla1986@gmail.com).