



ModaPalavra e-periódico

ISSN: 1982-615X

modapalavra@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina
Brasil

Soares Cabral, Gabriela; Bonadio, Maria Claudia
As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional
Através das Aparências e de Elementos do Star System (1947-1955)
ModaPalavra e-periódico, vol. 12, núm. 25, 2019, Julio-Septiembre, pp. 101-136
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.5965/1982615x12252019101>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514059803007>

- [Cómo citar el artículo](#)
- [Número completo](#)
- [Más información del artículo](#)
- [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional através das Imagens Veiculadas em o Cruzeiro e Scena Muda (1947-1955)

Gabriela Soares Cabral

Mestra em Artes, Cultura e Linguagens na linha "Arte, Moda: História e Cultura", Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora / gabriela.soarescabral@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3410-3839 / [lattes](#)

Maria Claudia Bonadio

Doutora em História pela Unicamp, professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora mariacbonadio@uol.com.br

Orcid: 0000-0001-9704-978 / [lattes](#)

Enviado 16/11/2018 /Aceito 08/03/2019

As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional através das Imagens Veiculadas em o *Cruzeiro* e *Scena Muda* (1947-1955)

RESUMO

O objetivo deste artigo é estabelecer relações entre a construção da imagem de Tônia Carrero (1922-2018) enquanto estrela do cinema nacional através de suas fotografias divulgadas nos periódicos *O Cruzeiro* e *Scena Muda* durante o período de 1947 e 1955, momento da industrialização da produção cinematográfica brasileira e consequente tentativa de emplacar um estrelismo nacional aos moldes hollywoodianos. Neste período, Tônia Carrero iniciava sua carreira e estrelava filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, interpretando papéis associados ao arquétipo hollywoodiano da *good-bad girl*. Já em suas fotografias divulgadas na imprensa, a construção de sua imagem como estrela era reforçada a partir do uso de roupas, acessórios e poses que conectavam a imagem da atriz ao glamour ou ao erotismo ingênuo das *pin-ups* – elementos que eram também explorados pelo cinema hollywoodiano na construção da imagem de suas estrelas.

Palavras-chave: Tônia Carrero; fotografia; *star system*.



Tônia Carrero's Photography and her Construction as National Star through published images at O Cruzeiro and Scena Muda (1947-1955)

ABSTRACT

This article purpose is to establish relations between the image construction of Tônia Carrero (1922-1955) as Brazilian cinema consecrated star through photographs published by the magazines O Cruzeiro e Scena Muda during the period of 1947 and 1955 – when the Brazilian cinematographic production was industrialized and consequently the attempt of emplacing a star system similar to the Hollywoodian way. During this period, Tônia Carrero initiated her career and starred Vera Cruz Film Production Company (Companhia Cinematográfica Vera Cruz) movies, where she interpreted roles associated with the Hollywoodian good-bad girl archetype. In her photographs published by the press, her image construction as a star was reinforced using clothes, accessories, and postures that connected her image to the glamour or the naïve eroticism of pin-up women – an element which was also used by Hollywoodian cinema in its star construction.

Keywords: Tônia Carrero; photography; star system.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o papel da fotografia na composição do *star system* nacional e nesta, o uso das aparências e poses, na construção da imagem da atriz Tônia Carrero (1922-2018) como estrela do cinema nacional. O período estudado empreende o começo de sua carreira, iniciada no cinema brasileiro em 1947 até 1955, quando seu trabalho no cinema foi temporariamente interrompido em razão do encerramento das atividades na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na qual atuava¹.

Ao considerarmos que o sistema de estrelas é constituído pelo próprio filme e também por outros elementos constituintes da cultura de massas – como periódicos, cartazes, pôsteres e trailers –, constatamos que a imprensa exercia um papel expressivo na mitificação dos astros. Assim, foram eleitos dois periódicos enquanto objeto de análise deste trabalho, as revistas *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Scena Muda* (1921-1955). Ou seja, uma revista de variedades e outra que tratava especificamente de cinema, objetivando assim perceber de que maneira a imagem da atriz passa a ser propagada pelos diferentes periódicos.

No período estudado, o semanário *O Cruzeiro*, criado em 10 de novembro de 1928 por Assis Chateaubriand (1882-1968) e publicado pelos Diários Associados, era a revista mais popular no Brasil, com circulação nacional e tiragem média de “550 mil exemplares em meados da década de 1950”². A publicação era visualmente atrativa, especialmente após 1943, quando a revista passa a investir mais firmemente no fotojornalismo, que “mudou o padrão

¹ Não há consenso entre os autores sobre o final da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ana Carolina Maciel informa que o fim remete à 1955, enquanto Antônia Catani (1987) se refere à 1954. Já João Luiz Vieira (1987) indica meados dos anos 1950. No entanto, o último filme lançado pelo estúdio foi o documentário *São Paulo em Festa*, de Lima Barreto, em 1954.

² Esse “patamar que seria mantido até o início dos anos 1960. O recorde de setecentos mil exemplares seria atingido na edição que circulou dois dias após o suicídio de Vargas em agosto de 1954” (VELASQUEZ, s.d).

adotado até então, no qual predominava o texto. Toda matéria era, antes de mais nada, imagem” (MIRA, 2001, p. 24).

A *Scena Muda* também circulava semanalmente desde 1921 e era publicada pela Companhia Editorial Americana. Foi a primeira revista de fã criada no Brasil e a de maior tempo de circulação no país. O periódico era veiculado em todo o Brasil, atingindo a tiragem de 20 mil exemplares por edição, ajudando, assim, na disseminação de cultura cinematográfica do país. O impresso fez parte do sistema de criação de estrelas, ajudando a criar e a manter mitos através de “capas chamativas, bonitas, muitas páginas bem ilustradas com os heróis da tela, resumos – ilustrados – de filmes, preenchendo a fantasia do leitor” (BENDER, 1979, p. 110).

Como aporte teórico deste artigo foram utilizados estudos como *As Estrelas*, de Edgar Morin (1980), de modo a compreender o sistema de estrelas e o culto ao universo cinematográfico instalado pelo cinema norte-americano desde sua composição no início do século XX até meados do mesmo século, quando o star system, após atingir seu auge, começa a entrar em declínio. Também foi essencial entender o modo como a mulher era vista dentro do cinema; para isto, obras como *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey (1983), e *Modos de Ver*, de John Berger, auxiliaram no entendimento das relações entre representação feminina e estrelismo.

Além disso, foi preciso entender o *star system* dentro da sociedade brasileira nos anos 1940 e 1950. Deste modo, as pesquisas de Cristina Meneguello (1992), *Poeiras das Estrelas*, e Margarida Maria Adamatti (2008), *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)* nortearam os conhecimentos acerca da imprensa brasileira e sua relação

com as estrelas cinematográficas, bem como as características do estrelismo criado pela cinematografia nacional.

Para pensar a imagem neste artigo buscou-se trabalhar com a noção de serialização de fotografias proposta por Ana Maria Mauad (2005) em *Na mira do olhar*. Assim, foram selecionadas dentre as 54 imagens encontradas nos referidos periódicos, fotografias que dialogassem entre si no que se refere a uma composição de Tônia Carrero enquanto estrela cinematográfica. Dentre as fotografias, as imagens escolhidas mostram a atriz em coberturas de eventos ou em matérias que visavam apresentar a intérprete e seus filmes aos leitores.

Ademais, o trabalho de Maria do Carmo Rainho (2014), *Moda e Revolução nos anos 1960* onde a autora compara imagens de diferentes momentos de uma mesma época visando identificar os padrões que constituíam a fotografia em diferentes momentos dos anos 1960 colaborou para a elaboração do estudo, pois buscou-se comparar as imagens selecionadas de modo a identificar na representação de Tônia Carrero os códigos frequentemente utilizados em sua composição como estrela.

2. A INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E SEU ESTRELISMO

No início do século XX o cinema exercia um importante papel na sociedade brasileira. Sinônimo de modernidade, as salas de exibição eram vistas como locais de sociabilidade e os espectadores as frequentavam não apenas com o intuito de assistir aos filmes, mas também com o objetivo de “ver e ser visto” (MENEGUELLO, 1992). Neste contexto, as salas de cinema do país eram dominadas por películas hollywoodianas, uma vez que após a Primeira Guerra (1914-

1918) os Estados Unidos acabaram conquistando o domínio da indústria do cinema.

Até a década 1920, a cinematografia brasileira apresentava poucas produções significativas. Neste período surgiram filmes de ficção, curtas-metragens históricos, filmes de propaganda política e educativos (MACIEL, 2008). Essas produções ocorreram de forma dispersa, chamados de ciclos regionais, sediados em Ouro Fino (MG), Guaranésia (MG), Recife (RE) e Cataguases (MG), e conviviam concomitantemente com as produções de Hollywood que se espalhavam pelo Brasil. Devido à concorrência pelas salas de exibição com o cinema norte-americano, muitas companhias menores encerraram rapidamente sua atividade, uma vez que a chegada do cinema sonoro neste período aumentou o custo da produção (MACIEL, 2008).

Através da fabricação de filmes em escala industrial, fenômeno conhecido como *studio system*³, Hollywood exportou para seus espectadores seu modo de vida pautado no consumo e no lazer e, assim, participou “da formação de um público cativo e profundamente envolvido com as temáticas hollywoodianas em sua estética peculiar” deixando assim “marcas constitutivas na história cultural dos países consumidores de filmes, bem como laços afetivos complexos” (MENEGUELLO, 1992, p. 85-86).

O alicerce da divulgação deste sistema era o *star system*, um mecanismo em que a figura da estrela era trabalhada como mercadoria fabricável dentro e fora das telas (MORIN, 1980). Os investimentos e as técnicas de racionalização do sistema fizeram da estrela um artigo destinado ao consumo, uma vez que a sua difusão, em larga escala, é assegurada por veículos de comunicação em massa, como, por exemplo, imprensa, rádio e cinema. Deste modo, os intérpretes são

³ Os procedimentos, que antes se achavam centralizados nas mãos dos diretores, passaram por uma especialização em departamentos, com características semelhantes às linhas de montagem industriais, deixando a distribuição e exibição sob domínio dos grandes estúdios.

transformados em produtos a serem consumidos pelos espectadores. As estrelas, ao mesmo tempo em que adquirem um papel de mito delineado por Edgar Morin (1980), possuem também um lado humanizado, levando os espectadores a projetarem em seus ídolos aquilo que não podem realizar e se identificarem com seus atributos humanos. Portanto, “a estrela é simultaneamente mercadoria de série, objeto de luxo e capital fonte de valor” (MORIN, 1980, p. 81).

Logo, através de seus filmes e estrelas, Hollywood fundamentou na sociedade brasileira, que via o cinema como sinônimo de modernidade, valores de consumo e lazer pautados em seu *american way of life* (MENEGUELLO, 1996). Esse processo teve grande participação da imprensa, uma vez que as revistas de fãs - periódicos especializados em cinema - que passaram a ser publicadas no Brasil em 1921, e também a imprensa de variedades, exerceram um papel mediador entre a influência cinematográfica e seus espectadores (MIRA, 2001).

Tais publicações disseminavam o modo de vida norte-americano através do culto às estrelas, trazendo para um público ávido por informações sobre a vida das *stars* entrevistas, reportagens, fofocas e mexericos sobre os astros e os bastidores fílmicos, através de ensaios com os astros, pôsteres, fotografias de cena ou da vida privada das estrelas, e era através destas que Hollywood disseminava seu estilo de vida regado a *glamour*.

Com as estrelas, as condições envolvidas são essencialmente imagens. Com “imagens” aqui, eu não entendo exclusivamente sinais visuais, mas uma complexa configuração de sinais visuais, verbais e aurais. Esta configuração pode ser constituída de imagens gerais do estrelato ou de uma estrela em particular. Ela não se manifesta somente nos filmes, mas em todas as mídias textuais (DYER, 1998, p. 34 – tradução nossa).

A partir dos anos 1930, o Brasil passaria por mudanças políticas e econômicas advindas do primeiro governo Vargas (1930-1945) que impactariam o cenário cultural dos anos seguintes. João Luiz Vieira (1987) narra que Getúlio Vargas nessa época assume um papel mais agressivo na defesa da indústria nacional, surgindo, assim, as primeiras tentativas de uma industrialização da atividade cinematográfica no país. O autor destaca que se propunha um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade, porém, na prática, isto significava a “adoção irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood” (1987, p. 133).

Dentre os estúdios criados nesse contexto, a companhia carioca Cinédia (1930-1951) “conseguiu transformar o panorama da produção cinematográfica brasileira” (VIEIRA, 1987, p.135). A Cinédia lançou e desenvolveu fórmulas de comédias musicais, também chamadas chanchadas⁴, que mais tarde, nos anos 1940, seriam adotadas pela Atlântida Cinematográfica (1941-1962) de forma massificada, alimentando o cinema nacional durante 20 anos. O gênero, apesar de sofrer forte influência hollywoodiana, espelhava em muitos aspectos a sociedade brasileira da época:

As chanchadas aproveitavam o momento histórico para abordar problemas políticos e sociais. [...] As temáticas da industrialização, das migrações internas e da urbanização permeavam os enredos dos filmes, retratando, pelo menos em conotação folclórica, como estava o país naqueles anos (DULCI, 2004, p. 65).

No Brasil, uma produção em moldes industriais inspirado no modelo norte-americano se iniciou de fato em 1941 com a fundação no Rio de Janeiro da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A (1941-1962), companhia que produzia essencialmente comédias musicais. O estúdio foi uma empreitada inédita até então no país. “Em sua maioria,

⁴ Filmes que ao mesclar música popular e carnaval desenvolveram roteiros esquemáticos e elementares com esquetes inspiradas no teatro de revista, do circo e do rádio, mesclando-os com números musicais.

essa produção apoiava-se na repetição de fórmulas de sucesso comprovado e, articulado com outros ramos da indústria cultural, como o rádio, o teatro, o circo e a imprensa, buscava [...] o desenvolvimento de uma política de estrelismo” (VIEIRA, 1987, p. 160). Nesta nova fase, o gênero teria narrativas mais complexas e personagens tipificados, libertando-se assim de uma encenação mais teatral e radiofônica (VIEIRA, 1987).

Já em 1950, período em que a comédia carioca se cristalizara, surgia a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1955) em São Paulo, rivalizando com a Atlântida e suas chanchadas (DULCI, 2004). Criada no contexto do pós-guerra e da ditadura do Estado Novo, em que São Paulo vivia um período de efervescência cultural e de crescimento de interesse pelo cinema, a Vera Cruz despontava com a proposta de fazer filmes voltados para um público mais elitizado (MACIEL, 2008).

Pretendia fazer um cinema “essencialmente brasileiro”, mas de “qualidade internacional”, que pudesse ser mostrado às plateias de todo o mundo. Buscava ampliar o público do filme nacional a outros setores da sociedade brasileira, que não só as crianças e as camadas populares – recorrentemente associados como público predominante das chanchadas cariocas (DULCI, 2004, p. 76).

Assim como a Atlântida, a Vera Cruz tentou implementar um *star system* brasileiro inspirado nos moldes hollywoodianos. A companhia foi a primeira a adotar um Departamento de Publicidade, um de seus pilares mais bem estruturados, responsável por expedir matérias para veículos de comunicação de todo o país (MACIEL, 2008). Desta forma, este setor desempenhou o papel de eleger e divulgar os nomes que estrelavam suas películas.

Uma vez que o *star system* norte-americano já se encontrava consolidado no imaginário brasileiro quando o estrelismo nacional começou a surgir, este preservou

atributos do modelo no qual se inspirou. Isto pode ser visto através da constante comparação de estrelas nacionais com os ícones do cinema hollywoodiano (MACIEL, 2008). As revistas ressaltavam as semelhanças não apenas na personalidade dos astros, mas também na aparência. Através das constantes comparações entre estrelas brasileiras e internacionais, Ana Carolina Maciel (2008) ressalta que o padrão de representação que permeava as estrelas brasileiras era o mesmo do cinema hollywoodiano.

A Vera Cruz lançou diversos nomes ao estrelato. Além de Tônia Carrero, seu elenco contou com Eliane Lage (1928), escolhida pela companhia para ser o “carro-chefe” do estúdio. De tipo contrastante ao de Tônia, Eliane teve sua imagem cultivada para representar uma mulher simples e despojada, marcada pelo papel de esposa e mãe zelosa (MACIEL, 2008). Paralelamente às estrelas da Vera Cruz, a Atlântida também apostava no estrelato de suas atrizes. Neste contexto a principal expoente do estúdio era Eliana de Macedo (1926-1990) que incorporava a mocinha romântica, “recatada e “boa” para casar e constituir família” (DULCI, 2004, p. 114).

3. A TIPIIFICAÇÃO NO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO IDENTIFICATIVA E PROJETIVA

A cinematografia brasileira, ao tentar emplacar um sistema de estrelas, moldava seu elenco desde suas primeiras aparições até momentos determinantes em sua carreira, assim como era feito por Hollywood, modelo no qual se inspirou:

Estrelas estão envolvidas em transformar a si mesmas em mercadoria: elas são simultaneamente mão de obra e produto. Elas não se produzem sozinhas. [...], a pessoa é um corpo, uma psique, um conjunto de habilidades que devem ser trabalhados para se tornar a

imagem da estrela. Este trabalho, de formatar a estrela da matéria prima, varia em graus a respeito do que o artista às vezes se refere a qualidades materiais; maquiagem, cabelo, roupas, dietas e construção corporal podem ser construídos a partir das características que elas começaram, e a personalidade não é menos maleável, assim como as habilidades não são menos aprendíveis. As pessoas responsáveis por esse trabalho incluem a própria estrela, do mesmo modo que maquiadores, cabelereiros, estilistas, nutricionistas, *personal trainers*, professores de dança e canto, publicitários, fotógrafos, colunistas de fofocas, entre outros (DYER, 1998, p. 6 – tradução nossa).

Esta construção de personalidades públicas pela indústria cinematográfica ocasionou a tipificação de estrelas, não apenas nas películas, mas também nas representações de suas vidas privadas.

Tais tipificações são o que Jeanine Basinger (1993) denomina “persona”:

Hoje nós conseguimos entender que alguns “tipos” de estrelas de cinema eram completamente críveis em seus papéis – e elas permaneceram tanto tempo interpretando-os – que nós podemos destacá-los da multidão e dizer que, de fato, essas personalidades únicas realmente possuem o que nós podemos chamar de “persona” especial. Porém, eles, assim como os outros, originalmente tiveram que lidar com a máquina de estrelas que os consideravam produtos. “Persona”, simplesmente declarando, é uma estereotipificação bem-sucedida, um produto com uma vida muito longa (BASINGER, 1993, p. 114 – tradução nossa).

Segundo Edgar Morin (1980), há a necessidade de compreender que a estrela não é apenas uma atriz e suas personagens não são somente personagens. Para surgir a figura da estrela é necessário haver uma troca recíproca: “a estrela determina as múltiplas personagens dos filmes; encarna nelas e transcende-as. Mas estas transcendem-na por sua vez: as suas qualidades excepcionais refletem-se na estrela”. Portanto, o autor ressalta que não é possível assimilá-la sem entender a noção de mito: “um mito é um conjunto de condutas e de situações imaginárias. Estas condutas e estas situações podem ter por protagonistas

personagens sobre-humanas, heróis ou deuses” (1980, p. 33-35).

Dessa forma, entende-se o ator como mito na medida em que o processo de divinização do cinema o transforma em ídolo para os espectadores:

Os heróis dos filmes, heróis da aventura, da acção, do êxito, da tragédia, do amor e até, como veremos, do cômico, são, de uma forma evidentemente atenuada, heróis no sentido divinizador das mitologias. A estrela é o actor, ou a atriz, que sorve uma parte da substância heroica, quer dizer divinizada e mítica, dos heróis de filme, e que, reciprocamente, enriquece essa substância com o contributo que lhe é próprio (MORIN, 1980, p. 45).

No que diz respeito ao mito no mundo contemporâneo, também a definição de Roland Barthes (1985) para o termo deve ser considerada. Para o autor, o mito atua como uma fala, um sistema de comunicação e mensagem, porém, este não se define por seu conteúdo, mas pela maneira que a manifesta. Desse modo, a mitificação da estrela se dá nas representações que são transmitidas ao público. No ensaio “O Rosto de Garbo”, o autor exemplifica o simbolismo por trás da estrela Greta Garbo (1905-1990), deixando de ser meramente um rosto para se tornar momento de epifania:

Porém, neste rosto deificado desenha-se algo mais agudo ainda do que uma máscara, uma espécie de relação voluntária, e portanto humana, entre a curva das narinas e a arcada das sobrancelhas, uma função rara, individual, entre duas zonas do rosto; a máscara não passa de uma adição de linhas, o rosto, esse, é antes de mais nada a consonância temática entre umas e outras. O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se infletindo em direção ao fascínio pelos rostos perceptíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher (BARTHES, 1985, p. 48).

Desta maneira, a vida particular das estrelas e a interpretada nas telas se misturam: “No cinema, encarna

uma vida privada. Em privado, tem de encarnar uma vida de cinema. Através de todos os papéis que desempenha nos filmes, a estrela representa o seu próprio papel; através do seu próprio papel desempenha os papéis que faz no cinema” (MORIN, 1980, p. 46).

Portanto, Thomas Harris declara que “o *star system* é baseado na premissa de que a estrela é aceita pelo público em termos de certo conjunto de características de personalidade que permeiam todos os seus papéis interpretados nos filmes” (1991, p. 41). Isto ocorre através do que Edgar Morin (1980) conceitua projeção-identificação, um complexo que comanda todos os fenômenos psicológicos subjetivos.

4. A CONSTRUÇÃO DE TÔNIA CARRERO ENQUANTO ESTRELA ATRAVÉS DAS APARÊNCIAS E DAS TIPIFICAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Para entender quem foi Tônia Carrero dentro deste sistema de estrelas, buscou-se assistir aos filmes protagonizados pela atriz no recorte de 1947 a 1955. Devido à falta de conservação dos longas, não foi possível encontrar todas as obras, tendo acesso somente a *Tico-tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952) e *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954)⁵.

Através da observação destes filmes protagonizados por Tônia Carrero pôde se identificar que a estrela representou papéis semelhantes que remetem ao arquétipo da *good-bad girl* – tipificação que tem na atriz norte-americana Marilyn Monroe (1926-1962) seu principal expoente. De acordo com Edgar Morin (1980) tal tipificação começa a aparecer quando

⁵ Os três filmes são referentes ao período em que a atriz fez parte do elenco da Vera Cruz. Após a pausa da companhia, ela retoma sua carreira cinematográfica de 1961 até 2008. Ao longo de sua carreira Tônia Carrero atuou em 19 filmes, 54 peças teatrais e 18 telenovelas.

há uma decadência dos dois principais arquétipos femininos que antes dominavam as telas hollywoodianas, a vampe e a virgem⁶. Segundo o autor, este novo tipo sintetiza uma mulher que:

Possui um sex appeal igual ao da vampe na medida em que se apresenta sob a aparência de mulher impura: vestuário ligeiro, atitudes ousadas e carregadas de subentendidos, mister equivoco, relações suspeitas. Mas o fim do filme revelar-nos-á que escondia todas as virtudes da virgem, alma pura, bondade inata, coração generoso (MORIN, 1980, p. 27).

Conforme o mesmo autor, este novo arquétipo liberta uma carga erótica que se espalha por Hollywood. Dessa maneira, enquanto anteriormente a virgem era marcada pela pureza, a maioria das novas estrelas possuem um tom de erotização. Porém, como Gilles Lipovetsky (1997) pontua, o erotismo dessa nova tipificação era caracterizado por desinibição e naturalidade. Assim, há uma mistura de sensualidade com ingenuidade, ternura, charme e vulnerabilidade.

Tônia Carrero, portanto, dava vida a mulheres de caráter ambíguo, das quais não se sabe suas verdadeiras intenções até a conclusão dos enredos, onde todos os mal-entendidos são esclarecidos e a personagem tem as atitudes justificadas. Mesclando ingenuidade e sensualidade, esta tipificação acompanhou a atriz em suas aparições na mídia impressa, onde a moda também foi utilizada para expressar esta representação.

Ao observar as fotografias de Tônia Carrero nas páginas das revistas *Scena Muda* e *O Cruzeiro* no período 1947-1955, ou seja, nos anos iniciais de sua carreira cinematográfica é possível notar determinados elementos que se repetem em sua representação. Além de trajes da

⁶ Arquétipos predominantes na primeira metade do século XX, a virgem era representada pela idealização de encantos femininos relacionados à decência moral, prezando a obediência e os papéis tradicionais dentro da família, enquanto a vamp era a representação da sensualidade, onde a mulher fatal era vista como destruidora do sexo masculino.

moda referentes ao período em questão, a atriz era retratada utilizando elementos adotados pelo cinema hollywoodiano para compor as aparências e conferir distinção às estrelas.

Para a composição da imagem da atriz como *good-bad-girl* e estrela nacional, o uso da indumentária, ou seja, tudo aquilo que cobre o corpo é fundamental (WILSON, 1985). Pois, se concordarmos com Elizabeth Wilson, para quem o corpo é um organismo de cultura com fronteiras pouco definidas, é a indumentária que em muitos casos funciona como a ligação entre o corpo biológico e o ser social. Nas sociedades contemporâneas e urbanas é através daquilo que cobre a nossa pele que informamos, ressaltamos e escondemos informações sobre os indivíduos. Portanto, a roupa pode ser entendida como a “fronteira entre o eu, e o não eu” (WILSON, 1985, p. 13), ou entre aquilo que se pretende tornar público a respeito dos seus gostos, preferências, gênero, entre outros. Se no caso dos indivíduos comuns o uso da roupa pode ser uma decisão estritamente pessoal, no caso das estrelas, as aparências possivelmente são produzidas a manter determinada identidade pública, mesmo fora das telas.

Para entender como as roupas são utilizadas pelo *star system* na construção das estrelas é preciso considerar também que roupas são artefatos, e como tal, apenas as suas características físico-químicas é que são imanentes, sendo todo o restante construído culturalmente. Assim:

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENESES, 2003, p. 35).

Deste modo, as roupas, acessórios, o penteado ou o jeito de usar o cabelo, a maquiagem utilizada pelas estrelas e no

caso por Tônia Carrero em suas fotografias veiculadas na imprensa são fundamentais na composição de sua imagem. Como será possível observar, a atriz irá aparecer frequentemente utilizando indumentárias que pelo menos desde a década de 1930 já haviam sido associadas ao glamour e a sensualidade pelo *star system* hollywoodiano.

Nas imagens propagadas através de suas fotografias também é possível verificar que Hollywood e seu sistema de estrelas desempenhou um papel importante na definição das identidades de gênero na cultura de massa, ao representarem as mulheres através dos padrões estabelecidos pelo mercado cinematográfico de olhar predominantemente masculino (HIGONNET, 1991), projetando, assim, para o público, as formas como as mulheres deveriam se comportar, se vestir e se embelezar, fornecendo alguns modelos de feminilidade para as mulheres e funcionando como atrativo para o olhar masculino, gerando o que Laura Mulvey (1983) denomina “prazer visual”, um conceito que descreve como Hollywood estruturou a sua cinematografia por meio dos códigos de uma linguagem patriarcal dominante:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’ (MULVEY, 1983, p. 444).

Portanto, nas fotografias veiculadas na imprensa, a imagem de Tônia Carrero era associada a atributos que confirmavam seu papel social de estrela nacional (com aparência internacional) e também colaboravam na propagação de um modelo de feminilidade que por sua associação com o glamour possivelmente inspirava muitas

mulheres, ao mesmo tempo que servia ao prazer visual masculino.

4.1 A indumentária de Tônia e o *glamour*

Observando de forma comparativa as fotografias da atriz publicadas nos periódicos estudados no período inicial de sua carreira é possível concluir que Tônia utilizava em sua indumentária elementos associados ao *glamour*, como casacos de pele e joias por exemplo – como é possível ver na Figura 1 – onde aparece trajando casaco de pele, e nas Figuras 1, 2, 3 e 5, nas quais se deixa fotografar usando joias, como brincos, relógio, colar de pérolas e anel. Tais itens eram acessórios adotados nos figurinos de atrizes do cinema hollywoodiano desde a década de 1930 para denotar *glamour* (DYHOUSE, 2010). No referido período, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Carole Lombard, Greta Garbo e Irene Dune, por exemplo, estrelaram filmes e posaram para peças publicitárias dos mesmos cobertas por peles.

A atriz brasileira também era fotografada constantemente com cigarros nas mãos. Naquele momento, o ato de fumar era associado a um estilo de vida moderno e *glamouroso*, e as mulheres que fumavam eram relacionadas ao desejo e à sedução. O uso do cigarro em películas hollywoodianas foi o responsável por associar o objeto ao *glamour* (RODRIGUEZ, 2008).

Figura 1: Tônia Carrero fotografada no Festival Internacional de Cinema do Brasil. O Cruzeiro, 27 de fevereiro de 1954, p.13.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

Figura 2. Tônia Carrero e Walter Pinto em proposta para teatro de revista. "A Resposta foi: não", Scena Muda, 08 de novembro de



Fonte: Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

A popularização do termo *glamour* está diretamente ligada ao cinema de Hollywood. Durante o século XIX o termo era relacionado ao ocultismo e à magia, uma vez que designava feitiços de ilusão. A mudança de significado começou no início do século XX, quando se tornou relacionando à opulência do teatro, ao exótico e à sofisticação sexual. Foi a partir deste momento que a palavra ganhou uma conotação mais ligada à moda e a uma forma de feminilidade. Nesse contexto o cinema colaborou sobremaneira na disseminação do termo (DYHOUSE, 2010).

A representação do *glamour* nas telas hollywoodianas se deu através de uma imagem de sensualidade onde o figurino pudesse se destacar nas películas em preto e branco. Assim o brilho era bastante empregado nos figurinos, especialmente através dos vestidos de tecidos acetinados, bordados com canutilhos, lantejoulas ou pedraria brilhantes; das joias de diamantes, os lustrosos e espessos pelos de animais e dos lábios cobertos com batons vermelhos luminosos (DYHOUSE, 2010 e LANDIS, 2012). Juntamente com o visual, as intérpretes adotavam um comportamento gracioso, picante e dotado de atitude, que acabou por se tornar o código do *glamour*.

O *glamour* pode ser definido também como uma conotação de sofisticação, luxo, elegância e charme, conectados à beleza física, prestígio e sucesso. Características que seriam reservadas para algumas (poucas) pessoas, e aquelas que as possuísem seriam percebidas como dotadas de uma qualidade especial, que permitia causar fascinação, deslumbramento e encantamento (ADAMANTI, 2008). Dessa maneira, nas palavras de Marlene Dietrich, "O mundo do *glamour* significa alguma coisa indefinível, alguma coisa inacessível para uma

mulher comum – um paraíso irreal, desejável, mas fora de alcance” (1959 [2012: 56]).

Figura 3: Tônia Carrero distribui autógrafos no Festival Internacional de Cinema do Brasil. “O Festival”, Scena Muda, 03 de março de 1954, p. 12.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

Portanto, é possível notar como o vestuário e os acessórios de Tônia Carrero exibidos nas fotografias são carregados de significados relacionados ao *glamour* e eram uma forma de transmitir através de imagens um comportamento que a estrela encarnava nas telas e na vida pública. Além das peles e dos brilhos representados pelos brincos e bordados aplicados ao vestido, a atriz pode ser vista com os lábios pintados de batom, outra convenção de representação do termo no século XX.

Tal comportamento de Tônia era caracterizado por Ana Carolina Maciel como *glamouroso*:

Ela era o que se entendia por uma atriz *glamour*, presença constante em pré-estreias, coquetéis e eventos sociais; destacada pela imprensa por possuir ‘plena consciência de sua posição de grande estrela’. Sua vida pessoal fornecia ‘bons ingredientes’ para a imprensa: a separação do marido Carlos Thiré, o filho

Cecil, o romance com o diretor Adolfo Celi e sua beleza 'deslumbrante' deliciavam cronistas de plantão (MACIEL, 2008, p. 171).

Os vestidos justos também eram uma peça de roupa utilizada na representação de *glamour* das grandes estrelas de Hollywood. Carol Dyhouse (2010) reitera que a mulher *glamourosa* era curvilínea, nem muito gorda ou magra, e as roupas deveriam ressaltar este atributo através de vestidos ajustados aos corpos. Portanto, a autora destaca que "colante" era um adjetivo utilizado frequentemente para descrever os vestidos em corte enviesado feitos em cetim, seda e veludo, que acentuavam a silhueta. Diferentemente das curvas valorizadas anteriormente; na era do *glamour* hollywoodiano as estrelas deveriam alcançar este ideal sem o uso do espartilho e da cinta. Na figura 2 é possível observar como o vestido justo sobre o corpo voluptuoso estava presente nas fotografias de Tônia Carrero.

Figura 4. Tônia Carrero em bastidores do filme Apassionata. "Tônia Carrero", *Scena Muda*, 17 de julho de 1952, p. 22.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

O suéter foi outra peça importante na composição do visual de Tônia Carrero. O elemento inclusive foi utilizado em uma tipificação do *star system*: a *sweater-girl*. Lana Turner (1921-1995) ganhou o apelido ao usar a peça em seu primeiro papel no cinema, o filme *Esquecer Nunca* (Marvyn Leroy, 1937). No longa, Lana foi filmada usando um suéter que ressaltava seus seios enquanto andava. Assim, o suéter justo passou a ser associado a uma imagem sexy, sendo relacionado às estrelas de seios avantajados em Hollywood (CRANE; LA HOZ, 2008).

Figura 5. Estudo fotográfico de Tônia Carrero. "O Cinema nacional apresenta sua nova descoberta: Tônia Carrero!", *Scena Muda*, 22 de abril de 1947, p. 7.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Para completar a tipificação de *good-bad girl*, as representações de Tônia Carrero na imprensa também incorporavam uma gestualidade de sensualidade comum a outras atrizes expoentes da tipificação da *good-bad girl*, como demonstra a fotografia de Marilyn Monroe ilustrada na figura 7. A atriz era fotografada constantemente em poses e visual insinuante, com um decote que valorizava o busto, deixando o ombro levemente à mostra, enquanto toca os cabelos. Segundo Michelle Perrot, os cabelos das mulheres são “o símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo” (2015, p.51), deste modo, o gesto de tocar os cabelos possui carga sensual.

Figura 7: Tônia Carrero ilustra coluna sobre teatro. “Teatro e música”, *Scena Muda*, 20 de janeiro de 1954, p. 33.

Figura 8: Tônia Carrero posa com as mãos nos cabelos. “O Cinema nacional apresenta sua nova descoberta: Tônia Carrero!”, *Scena Muda*, 22 de abril de 1947, p. 7



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

As imagens da atriz veiculadas respectivamente nos anos 1949, 1954 e 1947 permitem afirmar ainda que a atriz incorpora a presença do “sensual” propagada desde a década de 1930 pelo cinema de Hollywood e acentuada após

a Segunda Guerra através da erotização, da presença de uma beleza provocante e um porte liberado (VIGARELLO, 2006).

Figura 9: Marylin Monroe em fotografia de Bert Stern



Fonte: <https://fineart.ha.com>. Acesso em: 12 de ago. 2018

John Berger (1972) enfatiza que a mulher sabe que é observada e por isso devolve o olhar a seus espectadores. Porém, ressalta que tal ato não é uma expressão da sexualidade feminina, e tem a ver especialmente com o espectador, pois a mulher retratada deseja agradá-lo, correspondendo seu olhar e oferecendo-lhe, assim, o seu corpo e a sua feminilidade. Baseando-se nessa colocação pode-se apreender que Tônia Carrero, ora ao encarar seu observador, ora a desviar o olhar, sabe que está sendo admirada, brincando com o desejo de seu interlocutor.

4.2 Pin-up de carne e osso

Através das imagens levantadas nos periódicos, é possível notar como Tônia Carrero era representada através de fotografias semelhantes as das *pin-ups*⁷. Embora tenham nascido nas ilustrações, André Bazin (2018) destaca que o universo cinematográfico adotou sua mitologia e logo as estrelas começaram a se parecer a estas mulheres ilustradas por Alberto Vargas (1894- 1982) e George Petty (1894-1975). Gilles Lipovetsky (1997) reitera como o cinema adotou as *pin-ups* como representações estéticas das *good-bad girls* na década de 1950. As produções fílmicas se esmeravam para ressaltar os atributos físicos das atrizes, enquanto o enredo ajudava na construção de personagens boas, aliando este padrão de feminilidade à sedução e ao coração tenro (DE CARLI, 2007).

As *pin-ups*, no entender de Gilles Lipovetsky em seu livro *A Terceira Mulher* poderia ser definida da seguinte maneira:

Quadris volumosos, nádegas redondas, poses provocativas, hipererotização do olhar e da boca. Por mais moderna que ela seja, a *pin-up* permanece [...] um objeto sexual construído ostensivamente em função dos desejos e fantasias masculinos. Assim, a *pin-up* se dá através da formação do compromisso de duas lógicas. De um lado, uma lógica moderna, que se concretiza na estética do corpo fino, pernas longas, o *keep smiling*, um *sex appel* lúdico e sem dramatização. Do outro lado, uma lógica de essência tradicional, recompondo a "mulher objeto" definida pelos encantos erotizados em excesso (LIPOVETSKY, 1997, p. 175 – tradução nossa).

Gilles Lipovetsky reforça como as *pin-ups* foram importantes representações neste período no que se refere a imagens de sexualidade e beleza. Para o autor, essas

⁷ As *pin-ups* eram ilustrações ou fotografias de mulheres que retratavam o corpo inteiro com trajes sensuais em poses sugestivas, mesclando sensualidade e ingenuidade. Criadas pelo ilustrador Jules Chéret (1863-1932) no século XIX, se popularizaram nos Estados Unidos a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período em que se tornariam um dos primeiros apelos da cultura de massas (CARVALHO; SOUZA, 2010, p.122).

mulheres são provocativas, mas não perversas ou devoradoras de homens. “Delgadas, saudáveis, sorridentes, a *pin-up* não possui nada de diabólico, ela parece mais uma boneca sexual muda do que uma mantis religiosa. Pela primeira vez o *sex-appeal* se conjuga com o bom humor”⁸ (1997, p.174 – tradução nossa). Desta maneira, o referencial de feminilidade dos anos 1950 pode ser associado a uma sensualidade moderna, lúdica e despreocupada.

Em algumas de suas fotografias, as poses e as roupas de Tônia Carrero permitiam associar facilmente sua imagem com a das *pin-ups*. Na imagem dos bastidores do filme *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954) publicada em 1954 pela revista *Scena Muda*, a atriz aparecia de pijama curto (numa cena “íntima, onde o espectador parecia estar espiando), ao telefone e sentada sobre os joelhos de maneira a ressaltar suas pernas. Já na imagem abaixo, o short curto e a pose também conduzem o olhar para as pernas, em especial a que está dobrada e se destaca em primeiro plano. Se as pernas poderiam denotar sensualidade, o rosto com ar distante traz um ar de ingenuidade à atriz, ao mesmo tempo que a associa com as *pin-ups* – ideia que é ainda mais reforçada a partir do puçá (rede usada para caçar borboletas) segurado pela estrela e que era um objeto comumente utilizado nas ilustrações que representavam *pin-ups*, tal como o telefone da referida cena (CABRAL, 2018).

⁸ Mantis religiosa é o nome científico do inseto conhecido no Brasil como louva-a-deus. A expressão provavelmente é utilizada como forma de se referir a um corpo magro.

Figura 10. Tônia Carrero posa segurando um puçá em fotografia de Flavio Damm. "Teatro", Scena Muda, 26 de fevereiro de 1955, p.16.

Figura 11. Pin-up de Gil Elvgren (1914-1980) caçando borboletas, 1956.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/05/ba/4d/05ba4d9656db7697a6978fa3e2631b3c.jpg>. Acesso em: 02 de maio de 2018.

Portanto, pode-se depreender que essas fotografias semelhantes às *pin-ups* podem ser uma forma de representar na imprensa uma imagem de Tônia já vista nas telas de cinema, uma vez que a *pin-up* pode ser lida como uma espécie de *good-bad girl* (CABRAL, 2018).

Assim, Tônia Carrero teve sua imagem construída através da tipificação *good-bad girl* trabalhada por Hollywood. Vivendo esse arquétipo nas grandes telas, tal imagem a acompanhou para a vida pública. Através da moda, dos acessórios e do gestual a estrela teve sua figura trabalhada através de códigos de *glamour* inspirados no cinema hollywoodiano, ganhando na mídia brasileira a aparência de uma estrela internacional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante seu período de industrialização do cinema nacional, durante os anos 1940 e 1950, a indústria

cinematográfica nacional, ao utilizar fórmulas do *star system* para lançar estrelas no imaginário da sociedade brasileira, já acostumadas com os astros hollywoodianos, se apropriou de tipos pré-estabelecidos para seu elenco. No caso de Tônia Carrero, a Vera Cruz, estúdio no qual atuava, em consonância com a imprensa nacional, divulgou uma imagem baseada no estereótipo da *good-bad girl*, onde através dos códigos de *glamour* já adotados por Hollywood a estrela era representada num misto de sensualidade e ingenuidade, típicos das ilustrações e fotografias *pin-up*.

Uma vez que a Vera Cruz encerra suas atividades em meados de 1950, devido a um endividamento que a levou a falência, pode-se presumir que a estratégia de adotar o padrão norte-americano calcado na divulgação de estrelas não foi eficaz para o estúdio. Talvez pela concorrência com os filmes hollywoodianos, ou talvez como aponta Edgar Morin (1980) o sistema de estrelas já estaria entrando em declínio nos Estados Unidos com a morte de James Dean, é inegável que seu faturamento não foi suficiente para manutenção do funcionamento.

Entretanto, se esta estratégia não funcionou para a Companhia, não aconteceu o mesmo com Tônia Carrero. Apesar das mocinhas Eliane Lage e Eliana de Macedo serem as grandes apostas de seus respectivos estúdios – Vera Cruz e Atlântida – foi a *good-bad girl* Tônia Carrero que ganhou destaque na mídia. Ao buscarmos nas revistas *O Cruzeiro* e *Scena Muda* durante o mesmo recorte temporal, foram encontradas 24 e 69 ocorrências de Eliane Lage respectivamente, enquanto Eliana de Macedo só obteve citações no segundo periódico consultado, somando um total de 5 ocorrências. Já sobre Tônia foram encontradas 85 e 122 menções, respectivamente.

Além disso, Tônia Carrero foi umas das poucas atrizes surgidas no meio cinematográfico dos anos 1940 e

1950 que ainda permanecera no imaginário brasileiro. Apesar de continuar majoritariamente sua carreira nas telenovelas e nos palcos após o fechamento da Vera Cruz, a atriz já chega à televisão consagrada como estrela. Na maioria de seus papéis televisivos é possível notar como esta imagem de mulher glamourosa “colou” em Tônia Carrero. Em suas principais telenovelas, como *Pigmalião* (1970), *Água Viva* (1980) e *Sassaricando* (1987), a atriz deu vida a mulheres ricas, elegantes e luxuosas.

Não à toa, Tônia Carrero foi a primeira atriz (e também uma das poucas) a ser tema de um número especial da *Vogue Brasil* em fevereiro de 1981, revista que desde início de sua circulação no Brasil é voltada para a difusão de moda e estilos de vida associados ao luxo e distinção social⁹.

Na edição diversas fotografias da atriz foram veiculadas, e mesmo que naquele momento a atriz já estivesse com 58 anos, muitas imagens do editorial de moda “Tônia em Realce” fotografado por J.R. Duran faziam referência à sensualidade e ao glamour. Em uma das fotos, aparece segurando um cigarro Hilton, suas unhas são vermelhas e ela está apoiada sobre uma bancada onde um discreto decote ocupa o centro da imagem. Como nas fotografias do período inicial de sua carreira, ela mira o espectador. Em outra foto aparece deitada usando (ao menos aparentemente) apenas um casaco de pele que cai para o lado e deixa ver um de seus ombros desnudos. Outro signo de glamour que aparece na maior parte de suas fotos para o número e também na referida imagem, são joias

⁹ Em pesquisa realizada por uma das autoras do artigo na coleção da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina e Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado, em edições da revista publicadas entre 1975-2002, foi possível observar que desde o início de sua publicação no país em 1975, a revista difunde moda e estilos de vida sofisticados. Em seus primeiros anos de publicação o colunismo social, por vezes ocupava mais páginas que os editoriais de moda. Já os números especiais da *Vogue* dedicados a uma personalidade passaram a ser publicados em 1980 e tais edições denominadas “Vogue autores”, o primeiro homenageado foi o escritor Jorge Amado.

bastante portentosas. Numa terceira foto, a pose inclinada dá destaque aos quadris e a saia vermelha com fendas deixa ver a maior parte de uma de suas coxas, que são valorizadas pelo uso de um salto *scarpin*. Mesmo em uma pose incomum e provavelmente desconfortável, a atriz novamente encara o leitor.

Ou seja, mesmo anos após o início de sua carreira, os atributos construídos pela fotografia no início de sua carreira, continuam a ser explorados pela imprensa, mesmo quando Tônia já é uma atriz consagrada pelo Teatro e conhecida por suas atuações na televisão. No número da Vogue, ela também assume outros papéis, como o da mulher atemporal que, no editorial de moda “Tônia aceitou o papel é a estrela” no qual aparece vestindo trajes que fazem alusões a peças de alta-costura que se tornaram “clássicos” da moda no século XX, como os vestidos de melindrosa, o minivestido de Courrèges ou o new-look de Dior. Mas é, como diz o título do editorial e também o anúncio do perfume Rastro veiculado na edição antes de mais nada: uma estrela!

Deste modo, o modelo pré-fabricado hollywoodiano foi relevante para a consagração de Tônia Carrero enquanto estrela nacional, pois auxiliou a atriz a ganhar destaque num período onde além da circulação de estrelas nacionais contemporâneas, havia também a forte presença de Hollywood na mídia brasileira.

Figuras 12, 13 , 14 e 15: Tônia Carrero fotografada no editorial “Tônia em Realce”. Fotos: J.R. Duran.



Fonte: Vogue Brasil, Fevereiro de 1981, no. 68. Acervo Biblioteca Municipal Mário de Andrade – São Paulo.

REFERÊNCIAS

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

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo, DIFEL, 1985.

BASINGER, Jeanine. **A woman's view: How Hollywood spoke to women 1930 – 1960**. London: Wesleyan University Press, 1993.

BAZIN, André. Entomologia da Pin-up. In: **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

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

CABRAL, Gabriela Soares. **A construção midiática de Tônia Carrero em a Scena Muda e O Cruzeiro: representações de glamour e sex-appeal (1947-1955)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, 2018.

CARVALHO, Priscilla Afonso de; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. **Pin-ups: fotografias que encantam e**

seduzem. In: Discursos Fotográficos. Londrina, v.6, n.8, p.119-144, jan/jun 2010.

CATANI, Afrânio Mendes. A avenida industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CRANE, Cheryl; DE LA HOZ, Cindy. **Lana**: the memories, the myths, the movies. Philadelphia: Running Press, 2008.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: as variações do feminino. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e cinema no Brasil dos anos 1950**: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.
DYHOUSE, Carol. Glamour: women, history, feminism. London: Zed Books, 2010.

HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: GLEDHILL, Christine. **Stardom**: industry of desire. London: Routledge, 1991.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). **História das mulheres no ocidente**: o século XX. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

LANDIS, Deborah Nadoolam (Ed.) **Hollywood Costume**. London: V&A Publishing, 2012.

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

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

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

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano da mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

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

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

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico hollywoodiano e produção de subjetividades**: o cigarro em cena. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2015.

RAINHO, Maria do Carmo. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014.

VELASQUEZ, Musa Clara Chaves. **O Cruzeiro**. Acervo CPDOC. S.d. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>, Acesso em 16 nov 2018.

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

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.