



**REPRESENTAÇÃO DA FEMINILIDADE POR MEIO DO
STAR SYSTEM NORTE-AMERICANO NA REVISTA
ALTEROSA (1939-1945)**

Gelka Arruda de Barros*

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais-
IFMG**

gelkabarros@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo analisa a estratégia discursiva presente na revista *Alterosa* com o intuito de compreender a representação da feminilidade por meio do *star system* norte-americano, entre 1939 e 1945. A primeira seção aborda, brevemente, algumas relações entre o rádio nacional e o cinema norte-americano apresentando a construção de imagens modelo das rainhas do rádio e das estrelas de cinema. A investigação trata dos atributos e dos comportamentos desejáveis para a conformação da feminilidade voltada para a valorização da ordem conjugal. A segunda seção apresenta o entrelaçamento das noções de beleza e saúde como elementos de mobilização feminina para a prática de exercícios físicos e para o chamamento de guerra, analisando como esses discursos dirigiam a mulher para a maternidade sadia e para o cuidado com o outro.

PALAVRAS-CHAVE: revista *Alterosa* – mulher – ordem conjugal – star system – Estado Novo.

**THE REPRESENTATION OF FEMINILITY THROUGH
THE NORTH AMERICAN STAR SYSTEM IN THE
ALTEROSA MAGAZINE (1939-1945)**

ABSTRACT: This article analyzes the discursive strategy present in *Alterosa* magazine in order to understand the representation of femininity through the American star system, between 1939 and 1945. The first section briefly discusses some relationships between national radio and American cinema by presenting the modeling construction of radio queens and movie stars. The research deals with attributes and desirable behaviors for the conformation of femininity focused on the valorization of the conjugal order. The second section presents the intertwining of notions of beauty and health as elements of feminine mobilization for the practice of physical exercises and for the call of war, analyzing how these discourses directed women toward healthy motherhood and care for the other.

* Doutora e mestra em Estudos do Lazer (Cultura e Educação) pela EEEFTO - UFMG. O trabalho faz parte da tese financiada pela FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, sob a bolsa de estudos n° 12050. Atualmente está vinculada ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais – Campus Sabará

KEYWORDS: Alterosa magazine – woman – conjugal order – star system – Estado Novo.

Introdução

A *Alterosa* foi uma revista ilustrada mineira, criada em agosto de 1939, pelo jornalista Olímpio de Miranda e Castro. Periódico de caráter literário e noticioso, de frequência mensal, entre suas seções figuravam principalmente contos e crônicas, entremeados por reportagens econômicas, políticas e sociais sobre o estado de Minas Gerais, notas da sociedade, humor, poesia, passatempos, entretenimento como o rádio e o cinema, prescrições sobre saúde, beleza, moda e anúncios publicitários. Em 1943, passou a apresentar sumário, e em 1945, adotou o *slogan* “Para a família do Brasil”. Na edição de setembro de 1948¹, a revista declarava tiragem mensal de 30.000 exemplares, indicando o sucesso do seu projeto editorial.

No início dos anos 1940, Belo Horizonte vivenciava um intenso processo de transformação. Vários elementos contribuíram para o florescimento de uma nova dinâmica sociocultural na cidade, tais como a verticalização do centro da cidade, a diversificação do comércio, a urbanização da área suburbana e ampliação da sua infraestrutura, a construção da Cidade Industrial e a criação e reorganização de aparelhos sociais, econômicos e culturais, como por exemplo, o complexo de lazer e turismo da Pampulha. A conjuntura nacional estava marcada pelo projeto nacionalista e intervencionista do Estado Novo e pelo estreitamento das relações entre Brasil e EUA por meio da chamada Política de Boa Vizinhança, que objetivava obter o alinhamento do país ao esforço de guerra norte-americano.

Diante da perspectiva de que a revista circulou em um importante contexto histórico, buscou-se aqui identificar e analisar, em suas estratégias discursivas, as representações político-econômicas, ideológicas e estéticas definidas para a conformação da mulher “moderna”, em uma abordagem direta de seu conteúdo – imagem e texto –, posto que ela fez parte do processo de construção de determinada feminilidade. A escolha deste modelo buscou captar os processos de produção de sentidos presentes nas práticas sociais materializadas na *Alterosa* por meio dos atos comunicacionais que, segundo Marialva Barbosa, caracterizam a correlação entre

¹ A breve apresentação de datas posteriores ao recorte proposto é importante para a caracterização da publicação.

comunicação e história, na medida em que “a história é sempre interpretação feita a partir de quem, do presente, olha o passado. A história é sempre narrativa, algo que foi narrado no passado e que agora podemos re-narrar.” (BARBOSA, 2009, p. 24)

Para tanto, foram analisados, sistematicamente, todos os 68 exemplares publicados entre 1939 e 1945 e disponíveis no acervo da Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais. Os dados selecionados são provenientes de entrevistas, colunas de beleza, seção de rádio, cinema, moda e anúncios publicitários. Os estudos de gênero foram adotados para a apreensão do papel social da mulher, de forma a esclarecer a dinâmica das relações sociais no seio do processo em questão, tendo em vista que o discurso universal do Ocidente sobre a representação do feminino é fundamentado no determinismo biológico, cujas raízes remontam à filosofia grega. Representações adotadas pelas grandes religiões monoteístas ocidentais foram reforçadas ao longo do tempo pela política e pela medicina (PERROT, 2003, p. 20-21). Essas representações perpassavam a noção de papel social que, conforme Maria Cristina Costa, pode ser entendido como um “conjunto de normas, direitos, deveres e expectativas que envolvem uma pessoa no desempenho de uma função junto a um grupo ou dentro de uma instituição” (COSTA, 2005, p. 403). Como parte de uma estrutura, o papel social regula as interações sociais de modo a assegurar razoavelmente a organização de uma sociedade. Assim, o “sexo frágil” submetido à autoridade masculina era o elemento essencial para a construção e a manutenção da família, o que estabelecia a ordem “natural” da sociedade. Da tutela do pai para a tutela do marido, a mulher, sob o julgo social, tinha a função de garantir o sucesso do seu matrimônio. De acordo com Cláudia Maia, a família conjugal, legalmente constituída pelo casamento burguês, estabeleceu-se durante a constituição da República, regime político positivista que percebeu a família “como lugar estratégico para instaurar a ordem e disseminar o progresso.” (MAIA, 2001, p. 5)

A ordem conjugal definia rigidamente os papéis da mulher e do homem por meio da construção cultural distintiva dos sexos, de modo a ocultar suas relações assimétricas, sendo o gênero “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, [...] é um primeiro modo de dar significação às relações de poder.” (SCOTT, 1995, p. 86). Nessa visão, Joan Scott compreende o poder por meio do conceito de Foucault, “como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em ‘campos de força’ sociais”.

Portanto, o gênero como primeira manifestação das relações de poder, que se apresentam por meio do discurso, torna-se essencial para a compreensão do modo pelo qual essas relações se expressavam na construção do papel social feminino dos anos 1940.

É importante destacar, naquele período, a instrumentalização dos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, que irradiavam a cultura norte-americana como referência de modernidade, e o papel da imprensa que foi igualmente importante por exibir fotografias profusamente, afirmando certa visualidade na cultura urbana de Belo Horizonte. A estratégia discursiva adotada pela revista *Alterosa*² valorizava a ordem conjugal, instituição da qual afloravam os papéis definidos para a mulher branca, de classe média e alta: a mãe, a esposa e a dona de casa.

“AS ESTRELAS SÃO ÓTIMAS DONAS DE CASA”

A aura construída em torno dos personagens românticos criados pela indústria cinematográfica norte-americana que, muitas vezes, se estendia à exposição da vida íntima dos astros e estrelas, difundia valores morais e orientava comportamentos, desde ideais de vida a padrões estéticos, que necessariamente estavam vinculados ao consumo de bens simbólicos e materiais.

O rádio nacional, nos anos 1940, em via de consolidar sua posição como meio de comunicação de massa (AZEVEDO, 2002), passou a ter um *glamour* nos moldes hollywoodianos, fazendo do cinema norte-americano a sua referência simbólica. Em matéria (O LAR DE ROSINHA, 1945, p. 152) sobre a cantora brasileira Rosinha Pagã, a publicação sugeriu que a sua boa remuneração era “relativamente” idêntica a das estrelas de *Hollywood*, indicando que essa circunstância era vista como um fator que civilizava o Brasil. A nascente indústria cultural brasileira, ainda que valorizando a cultura nacional, acolheu elementos estéticos da propaganda e da publicidade norte-americanas. Porém, segundo Antonio Pedro Tota, o estreitamento das relações entre o Brasil e os EUA produziu uma interação cultural que não implicou na simples assimilação da cultura norte-americana, envolveu um complexo processo de recriação

² Ao longo do artigo, a grafia das citações referentes à revista *Alterosa* está de acordo com a redação original, isto é, optou-se por não atualizar a ortografia dos textos citados. Esta opção visa manter a integridade absoluta do texto e é uma forma de fidelidade às fontes de pesquisa e ao contexto da publicação.

de sentidos, aproximando-se da ideia de antropofagia cultural (TOTA, 2000). Haja visto que os dois países procuravam defender seus interesses comerciais e geopolíticos na região da América Latina.

A valorização da cultura brasileira se deu fortemente pela música e suas adjacências, “A música brasileira era uma das manifestações culturais mais refratárias à americanização” (TOTA, 2000, p. 169). As rainhas do rádio representavam o típico físico da mulher brasileira, Eny Melo, “[...] morena, de olhos sonhadores e sorriso alegre, tipo ‘mignon’ de brasileira tropical” (OUVINDO UMA GAROTA QUE NASCEU PARA O SAMBA, 1939, p.98), enquanto a bailarina Eros Volúcia simbolizava a expressão musical e corporal do povo. Conforme a revista, a expressão corporal de Eros era ditada pelas manifestações rítmicas populares e originárias dos negros, tidas como primitivas, exóticas e sensuais, “Nos meneios ondulantes de uma criação toda sua e toda tropical, Eros Volúcia,³ sabe como ninguém, interpretar o sentir da alma brasileira” (EROS VOLUSIA NO CINEMA, 1941, p. 52). Eros era a personificação da cultura nacional.



www.revistafenix.pro.br

³ Conforme Silva, Eros Volúcia (1914-2004) era filha dos intelectuais do movimento simbolista brasileiro Gilka Machado (1893-1980) e Rodolfo Machado (1885-1923). A bailarina alcançou grande renome a partir do final da década de 1930 sendo considerada a criadora do bailado brasileiro. Nos EUA foi capa da *Time* (1941) e participou do filme “Rio Rita” (1942), da Metro Goldwyn Mayer. No Brasil, participou de “Samba da vida” (1937), “Caminho do céu” (1942) e “Romance proibido” (1944), filmes da Cinédia. Suas composições coreográficas foram apresentadas nos teatros brasileiros. Como teórica da arte do movimento realizou em Paris, em 1948, uma conferência sobre sua proposta estética, nos Archives Internationales de La Dance. Sua proposta resgatava as “[...] danças sagradas e populares brasileiras, estilizando-as em uma leitura erudita”. (SILVA, 2007).



Figura 01 – Eros Volússia
Alterosa, ano III, n. 21, dezembro de 1941, p. 52.

A Figura 1 mostra Eros Volússia, “A criadora do bailado expressionista brasileiro”, em pose de meneio corporal. Ela representava não somente o tipo físico da mulher brasileira, “morena e mignon”, como a sua sensualidade, no traje de pérolas artificiais que recobria partes do corpo, insinuando certa sofisticação da cultura brasileira. Assim, tanto as estrelas do cinema norte-americano como as rainhas do “nosso *broadcasting*” (expressão usual encontrada nas matérias sobre o rádio na *Alterosa*) foram retratadas na revista *Alterosa* de forma semelhante, reunidas sob a luz da arte e sob a tríade: felicidade conjugal, beleza e saúde.

A ordem conjugal era o valor central nas entrevistas com as estrelas de cinema norte-americano e do rádio nacional. Uma reportagem exclusiva para a revista *Alterosa* entrevistou quatro estrelas de cinema, Rosemary, Priscila e Lolla – as “*Lane Sisters*”, e Gale Page, sobre um tema que interessaria “[...] magneticamente, todas as mulheres, sejam casadas ou solteiras, noivas ou solteironas...” (ALVES, 1940, p. 75). O trecho indicava o casamento como fator de atração de toda mulher. Lolla Lane, que fora casada duas vezes, afirmou que a vida de casada, sem dúvida, era a melhor, “A solteira vive *ansiosa*; por mais que aparente indiferença, vive pensando no próprio Destino... Será um dia esposa, ou irá aumentar a legião das solteironas, das desencantadas criaturas, proibidas de amar?” (ALVES, 1940, p. 146). A fala da atriz revelava que o destino da

mulher era o matrimônio. A ansiedade feminina, por não cumprir a função social que lhe era determinada, sugeria que a mulher vivia um tormento, caso ela se tornasse uma solteirona. Seria, então, apontada como a criatura que não reuniu os atributos adequados para a conquista do homem. De acordo com Cláudia Maia, o discurso sobre a mulher celibatária e sua transformação na imagem de solteirona foi uma forma de coerção social, para invalidar a mulher que transgredia as prescrições culturais, como o casamento e a maternidade, colocando em risco a família⁴.

As demais estrelas de cinema tinham opiniões diferentes, mas em nenhum momento o casamento foi negado como o destino feminino. Priscila Lane, “[...] uma das solteiras mais cortejadas [...]” (ALVES, 1940, p. 146), segundo o repórter, “Parece ser inimiga número um do casamento.” A atriz justificou que ainda não tinha casado porque precisava estudar e atingir o que ela considerava seu “ideal artístico”. Rosemary, “a mais bonita das 3 Lane-Sisters!!”, preferia ficar solteira pois tinha receio de casar, devido a experiência de sua irmã Lolla, mas acreditava no “casamento perfeito”. Gale Page disse que naquele momento estava bem como solteira e não pensava em casamento, “Casar p’ra que? A vida de solteira é tão bôa!” (ALVES, 1940, p. 147)

Os atributos “cortejada” e “mais bonita” usados, respectivamente, na “qualificação” da segunda e terceira entrevistadas, podem ser considerados como uma forma de valorização das moças solteiras que não negavam o casamento, e que por razões distintas, em algum momento, pretendiam se casar. A primeira entrevista, apesar de evidenciar o elemento principal, o matrimônio como destino feminino, não apresentava o modelo ideal, pois Lolla Lane tinha casado duas vezes, o que implicava em divórcio ou viuvez, nas entrelinhas. Os desquites e as separações não eram facilmente aceitos porque atingiam diretamente os valores da família. E a última entrevistada, naquele momento, era uma solteira convicta. Apesar de utilizar um tom jocoso em sua fala, a atriz não negava a possibilidade de casar-se.

O questionamento sobre a incompatibilidade entre casamento e a carreira profissional feminina, geralmente disfarçado como “o amor e a arte”, explorava a linguagem romântica do cinema. Na matéria “Existe antagonismo entre a arte e o amor?” (EXISTE, 1940, p. 82) com as estrelas do rádio mineiro, das cinco cantoras entrevistadas, somente uma concordou com a existência do antagonismo. A entrevista

⁴ Para maiores detalhes, conferir MAIA, 2007.

da jovem Lídia, de 15 anos, demonstrou o quão jovem as mulheres eram cobradas de seu papel social. A intérprete do programa infantil da Rádio Inconfidência, segundo o repórter, “[...] em plena idade perigosa [...]” (EXISTE, 1940, p.83), corou diante da pergunta, mas não deixou de mostrar que era “[...] bem entendida e ‘sabidinha’”, isto é, o repórter sugeria que a adolescente detinha os conhecimentos necessários para a sedução e a conquista do homem. Reconhecendo sua inexperiência ou mesmo imaturidade, Lídia acreditava que o antagonismo não existia e que o amor poderia ajudar no fortalecimento da expressão artística, “[...] embora não tenha ainda experiência, o artista quando ama tem muito mais riqueza de expressão”. Léa Delba, a única entrevistada que era casada, foi considerada pelo entrevistador “a voz da experiência”, por saber conciliar o matrimônio com a carreira profissional, “Como Léa Delba tenho meus ideais de artista que procuro realizar sem prejuízo de minhas responsabilidades domésticas que alias, me fascina” (.EXISTE, 1940, p.150) A complementaridade das opiniões estava fundada na experiência. A inexperiente Lídia ao afirmar que o amor reavivava a arte confirmou a expectativa de conciliamento entre o casamento e a carreira, na qual, a experiente Léa Delba era exemplo. Uma mulher realizada na carreira profissional e na esfera doméstica. Porém, essa realização dependia da autorização de seu marido. Numa reportagem exclusiva sobre a cantora, ela afirmou que sua atuação no teatro dependia do consentimento de seu marido, “[...] ouço, preliminarmente, a opinião de meu marido, é claro, pois ele é quem decide tudo; e só tomo parte no desempenho de algum personagem depois de obter o seu consentimento” (A PALAVRA, 1942, p. 30). Isso indicava a força do modelo social baseado na união conjugal do Código Civil de 1916. Segundo Marina Maluf e Lúcia Mott, o código estabeleceu os deveres e as obrigações dos cônjuges, afim de assegurar a ordem familiar. O marido era o representante legal da sociedade conjugal e administrava todos os bens do casal. A esposa dependia de sua autorização para trabalhar fora de casa (MALUF, 2004, p.373-381). Provavelmente, outras artistas e mulheres somente trabalhavam fora de casa, mediante a anuência dos respectivos maridos, demonstrando que a condição social da mulher era de sujeição ao homem. Por outro lado, mostrar que era possível conciliar a carreira profissional com os trabalhos domésticos, pode ter incentivado o investimento feminino em uma profissão fora do lar, ao mesmo tempo que deve ter desestimulado a ideia do matrimônio para muitas.

Apesar da dominância do homem na união conjugal, o fracasso do casamento era responsabilidade da mulher. Myrna Loy, “a esposa modelo”, divorciou-se do marido alegando maus tratos. Novamente encabeçando a notícia estava presente a pergunta: “Haverá incompatibilidade entre a Arte e o casamento?” (O DIVORCIO, 1942, p. 152). Conforme a revista, a atriz que aconselhava as mulheres pelos jornais a “[...] difícil arte de bem viver em comum...”, surpreendeu *Hollywood*. O texto da notícia dizia que não tinha como interpretar as alegações de atriz, pois não se sabia exatamente o que “maus tratos” significava “[...] em face das suscetibilidades dessa gente ‘complicada’ do cinema, na sua independencia economica e no seu orgulho profissional”. A notícia não tratou diretamente da questão dos maus tratos, preferindo se abster de uma opinião, ao relegar à atriz e à sua profissão a responsabilidade pelo término da casamento. A independência econômica e o orgulho profissional empregados em tom pejorativo, significando egoísmo ou mesmo soberba, eram percebidos como fatores que geravam confusão nas relações conjugais do mundo artístico, porque em muitos momentos a dominância masculina era subvertida. Dessa forma, a carreira profissional feminina, em qualquer âmbito, era considerada desviante pelo potencial destruturador da família.

Mas o fracasso na vida íntima da atriz não afetou sua imagem, posto que a representação do papel social feminino estava resguardada nas telas, “[...] o seu fracasso, contudo, não lhe diminui de todo o seu prestígio de *esposa modelo* [...]” (O DIVORCIO, 1942, p.152). E como toda mulher, ela poderia refazer sua vida, pois sua “natural” vocação era o matrimônio, “E então, iniciando um novo romance [...], [...] Myrna, que nasceu para o lar, que ama a felicidade conjugal quase tanto como a sua vocação gloriosa, será reabilitada do seu atual insucesso...”. A notícia parece ambígua por tratar do divórcio da atriz ao mesmo tempo que a afirmava como esposa modelo. Mas o pano de fundo é esclarecido ao exibir a possibilidade da atriz refazer sua vida, reiterando sua vocação para o lar, valorizando assim o matrimônio em detrimento do divórcio. A venda da imagem da atriz foi publicada como um editorial de moda, destacando a sua representação como ideal feminino de comportamento, “A famosa estrela da Metro com um lindo modelo em rendas” (O DIVORCIO, 1942, p. 152) e “[...] vemos Myrna Loy, cujo divorcio surpreendeu Hollywood, lendo para Dickie Hall, seu filho cinematográfico [...]”. Gilles Lipovetsky afirma que o imperativo da estrela é a personalidade, construída a partir de um físico e de papéis feitos sob medida. Um arquétipo de individualidade relativamente estável que o público reencontra em

todos os filmes, como visto, no caso de Myrna Loy, que possuía a imagem de esposa modelo. “O star system fabrica a superpersonalidade que é a griffe ou a imagem da marca das divas da tela” (LIPOVETSKY, 1989, p. 214). Assim, “[...] a estrela é encenação midiática de uma personalidade” (LIPOVETSKY, 1989, p. 215). O uso da imagem da estrela de cinema norte-americano como modelo de feminilidade buscava conquistar e convencer o público feminino da revista a aderir a determinados valores morais.

No célebre bairro residencial *Beverly Hills*, segundo a matéria, “As estrelas são ótimas donas de casa” (AS ESTRELAS, 1943, p.64), as atrizes retornavam ao seu papel “natural”. O texto questionava o “mito” criado e difundido, por publicações que tratavam somente da vida íntima de atrizes e atores, sobre a incompatibilidade da vida no cinema com o lar, delegando aos “bluffs” de publicidade de *Hollywood* a construção dessas “lendas”. “A fatal Marlene Dietrich – fatal só nos filmes – tem uma filha para quem é mais do que mãe. Maureen O’Sullivan, quando deixa de ‘fazer fita’ com Tarzan, vive inteiramente para os seus filhos” (AS ESTRELAS, 1943, p.146). Em detrimento do papel que as atrizes encenavam no cinema (mulher fatal e mulher fiteira), elas exerciam na vida privada o papel da maternidade. O uso da expressão “fazer fita” parece ter sido uma maneira de evidenciar tal simulação cinematográfica, inclusive insinuando que a mulher fatal e que a mulher geniosa não seriam afeitas ao lar. A ênfase dos trechos na maternidade sugeria que essas atrizes não eram casadas pois não havia nenhuma indicação sobre enlaces matrimoniais. O que não implicava na imagem da mulher terna, mãe zelosa e cuidadora do lar, pois a matéria continuou apresentando exemplos de atrizes e astros que não eram casados, e também de casais felizes, com filhos ou não, exaltando a felicidade conjugal. O texto finalizava com a declaração de que *Beverly Hills* era a prova da existência do “Lar, doce lar” em *Hollywood*.

Na última edição de 1945, a atriz Joan Fontane aconselhava as senhoras como manter a felicidade no casamento. Apesar da introdução da matéria salientar que a manutenção do casamento dependia da felicidade recíproca e que deveria ser uma preocupação do casal, os oito conselhos eram dirigidos à mulher e resumiam a forma de tratamento que ela teria que dispensar ao homem, em uma nítida determinação da dominância masculina sobre a mulher. Metade dos conselhos eram sobre não importunar o marido, seja com desconfianças “[...] não se deve atribuir segunda intenção a tudo que diga e faça o marido [...]” (A FELICIDADE NO CASAMENTO,

1945, p.199), seja com comparações com outros homens do mesmo círculo de amizades, ou com assuntos domésticos. Estes competiam somente à mulher. O homem, cujo papel social era prover a casa, não deveria ter aborrecimentos nem sua autoridade questionada, pois não tinha obrigação de esclarecer qualquer ato seu à sua esposa, segundo os conselhos da atriz. A mulher ainda deveria dar uma folga ao marido para ele se divertir com os amigos, “[...] É desaconselhável que uma mulher queira se converter em sombra do marido [...]”. Esse princípio afirmava que a esposa não deveria ser a sombra do marido, ela deveria permanecer à sua sombra. Esse era o seu lugar. Por isso, ela também tinha a obrigação de controlar os gastos e, simultaneamente, “[...] cuidar carinhosamente da beleza pessoal [...]”, mantendo-se atrativa, e não mostrar-se “[...] fria e indiferente, ou não corresponder, no momento oportuno, às carinhosas efusões do marido...”, ou seja, a fórmula da felicidade estava na subserviência da mulher, o que incluía o controle sobre seu corpo e seu desejo sexual.

“EM GUARDA! PARA A PROTEÇÃO DA BELEZA!”

A regulação do corpo feminino era pautada por dois elementos que se correlacionavam: a beleza e a saúde. A beleza, um valor clássico atribuído ao sexo feminino, era visto como o maior atrativo da mulher. Segundo Mary Del Priori “[...] a mulher sempre quis ser ou fazer-se bela” (DEL PRIORI, 2000, p. 29). No período colonial brasileiro, a Igreja não permitiu esse investimento, embora a cultura, ao longo do tempo, a incentivou na transformação e na exibição de seu corpo, pelo uso de produtos de beleza e pelos imperativos da moda. Lembrando que a mulher não podia exagerar na ênfase de seus atributos, pois isso era característico de cortesãs ou prostitutas (DEL PRIORI, 2000). O depoimento da jovem estrela de cinema Deanna Durbin corroborava a mentalidade que demilitava a vaidade feminina e condicionava a beleza a determinados hábitos salutarres, “Creio que o exercício e a boa alimentação são fatores muito mais importantes para a beleza juvenil do que os ingredientes de toilette” (LINDSAY, 1942, p. 29). Segundo o texto, a atriz sabia que a “dieta” era muito importante para ter uma linda pele e ser esbelta. Comer na hora certa, alimentos variados, descansar, distrair-se e fazer exercícios físicos faziam parte do comportamento ora a ser seguido.

A saúde tornara-se vetor da beleza e foi o argumento persuasivo para a prática de exercícios físicos. Os critérios de beleza estavam revestidos por valores que buscavam o fortalecimento do corpo feminino para a geração de proles sadias para o progresso da nação. Silvana Goellner relata que, desde o início do século XX, muitos discursos e práticas ligadas à atividade física circulavam no país, alegando que o fortalecimento da população era pré-requisito para o aprimoramento da raça, o que avançou posteriormente para a Era Vargas (GOELLNER, 2008, p. 4). Os esforços empreendidos criaram condições de educar, fortalecer e aprimorar o corpo feminino como instrumento de regeneração física da população. A autora ainda esclarece que “a intenção de fortalecer o corpo feminino mediante a prática de atividades físicas objetivando prepará-lo para a condução de uma maternidade sadia” (GOELLNER, 2008, p. 12) ocorreu em diversos países, como Argentina, Alemanha, Estados Unidos, Reino Unido, França, Itália, Espanha e Portugal. Dessa forma, em meio ao processo de americanização do país, a sintonia entre Brasil e EUA na constituição da feminilidade irradiou-se primordialmente pela estética hollywoodiana. O modelo de beleza pautado na magreza e na juventude era sinônimo de mentalidade moderna. (DEL PRIORI, 2000, p.75)

A estrela “fabricada” pelo cinema, é “[...] nela mesma, figura de moda enquanto *ser-para-a-sedução* [...]” (LIPOVETSKY, 1989, p. 214). O cinema e a moda (por conseguinte o rádio nacional), interdependentes na lógica da cultura de massa, produziram e reproduziam ícones através dos quais ditavam e reforçavam imagens modelo para conformação da feminilidade. A beleza, um dos principais atributos da estrela de cinema norte-americano, foi apresentada na seção de moda da *Alterosa* como um estímulo visual para os homens no período de guerra. Na coluna “Bilhetes de Nova York”, o tema do momento era o corte de cabelo das atrizes, porém, o texto começava da seguinte forma:

Ser bela, mesmo nesses tempos sombrios de guerra, continua e continuará a ser preocupação da mulher, mesmo que ela participe da luta. Afinal de contas, sem a nossa graça, nossa beleza, onde iriam os homens buscar inspiração para a vida, que se lhes afiguraria, então monótona e sem finalidade? (BILHETES, 1942, p. 40)

A venda do imperativo feminino da aparência, em tempos de guerra, se justificava por esse ser um dever feminino. Ainda que a mulher tivesse participação

ativa no conflito, como o trecho sugeria, ela não poderia se descuidar de seu maior valor atrativo, era como “uma vista” que fazia o homem encontrar sentido na vida. John Berger assevera que o comportamento feminino está vinculado ao modo pelo qual a mulher aparece para as outras pessoas. Diferentemente do homem que atua, a mulher aparece, e esse modo de aparecer deve ser apreciado. Isso significa que o cuidar-se para si tem um sentido maior, o de cuidar-se para o outro, ser “objeto de uma vista” (BERGER, 1999). Dessa forma, o cultivo da aparência feminina não tinha uma finalidade em si, seu propósito era proporcionar o encontro amoroso. Mas o poder de sedução das estrelas se estendia para além do estrito consumo de mercadorias, ele pretendia convencer e conquistar o público a aderir a um modo de viver, nesse caso, a cultura norte-americana.

O cultivo da aparência era incentivado por se tratar de “um capital simbólico a ser barganhado no casamento ou no galanteio” (PERROT, 2003, p. 14), já que era tido como essencial no jogo de sedução. O batom Michel, de Nova Iorque: “Permita que Michel lhe dê aos lábios ardente encanto” (BATOM MICHEL, 1943, p. 33). O produto que protegia os lábios do ressecamento contribuía para a “beleza permanente”. O jogo de palavras do *slogan* do anúncio manifestava ideologicamente a cooptação para o esforço de guerra: “Em guarda! Para proteção da beleza! Para proteção do nosso hemisfério!” (BATOM MICHEL, 1943, p. 33). A mulher deveria estar de prontidão para vigiar e guardar sua beleza, assim como defender a beleza dos princípios do “nosso” hemisfério, ou seja, a noção de beleza também foi utilizada para o chamamento de guerra.

Em julho de 1943, Lucí, a porta-voz das novidades de *Hollywood*, chamou atenção para o “[...] racionamento da moda em benefício da indústria de guerra” (CARTAS, 1943, p.51), dizendo que os sapatos estavam mais simples e os vestidos tinham menos panos, como medida de economia, mas muitos uniformes eram confeccionados. O racionamento pode ter acontecido, mas é preciso lembrar que a simplificação do vestuário feminino data de 1920 e foi realizado por Coco Chanel, que iniciou a adoção de linhas depuradas nos trajes (LIPOVETSKY, 1989). A afirmação levava a crer que a simplicidade dos trajes fora uma iniciativa dos norte-americanos, e na realidade, eles simplesmente seguiram essa tendência. A introdução do texto informava que os grandes artistas estavam participando do esforço de guerra norte-americano, “[...] Hollywood transforma-se num verdadeiro ponto defensivo dos aliados”

(CARTAS, 1943, p.51). Os astros e estrelas foram transformados em “soldados” na luta contra um inimigo comum, o anti-liberalismo. Os que não foram para a guerra “defendiam” os aliados no plano simbólico, na medida em que trabalhavam “[...] com afinco para a elaboração de filmes de propaganda, filmes esses que constituem uma espécie de preparação moral e espiritual do povo”. Tota afirma que “O ‘patriotismo’ dos industriais do cinema na luta contra o Eixo era, também, uma oportunidade de obter lucros fantásticos. O mercado europeu estava fechado, restava o latino-americano” (TOTA, 2000, p. 66). Nesse sentido, o cinema hollywoodiano em simbiose com a publicidade e a moda, serviram à política exterior dos EUA, tanto para a adesão dos brasileiros ao alinhamento ideológico norte-americano para suprimir o germanismo no país como para a introjeção dos valores culturais, visando a abertura de mercado para os bens materiais e simbólicos. Como foi possível reconhecer na nota “Hortas da Vitória”, que integrava a seção de cinema e moda na revista. Ruth Husseu, estrela de “Campeão de Liberdade, “partinaire” de Van Heflin “[...] planta sua horta e, deste modo, contribue com sua parte na ‘batalha da produção’, em que se empenha a poderosa Nação irmã do Norte” (HORTAS, 1943, p. 55). A Figura 2 exibia a estrela de cinema em um jardim ou quintal sugerindo que ela preparava a terra para iniciar uma horta da vitória e realizar sua contribuição para a batalha da produção.



Figura 2 – Ruth Husseu

Alterosa, ano V, n. 39, julho de 1943, p. 55.

O texto mencionava que a moda nos EUA estava “[...] contagiando todas as classes sociais, até na cidade do cinema” (HORTAS, 1943, p.55). A estratégia da “nação irmã” difundia o ideal da liberdade sob a forma de um sentimento de conexão entre os países aliados na luta contra a opressão dos países do Eixo, “Temos, com os norte-americanos, os mesmos anseios libertários, o mesmo sentido de vida, e nesta guerra, estamos lutando pela mesma causa e pelo mesmo ideal, que é a liberdade e o bem estar da humanidade [...]” (CARTAS, 1943, p.139). O tom, carregado de sentidos beligerantes, convocava a todos a contribuírem de alguma forma na luta pela liberdade. A “moda” norte-americana instigava a participação na “batalha da produção”, na qual a liberdade não significava somente um alinhamento político para deter o Eixo, mas também intencionava a forja de modos de conduta para adesão aos valores liberais e o reconhecimento da grandiosidade dos EUA.

O estreitamento das relações culturais entre os dois países pode ser observada pela reprodução das “Hortas da Vitória” em Belo Horizonte. A revista conclamou suas leitoras para a participação no movimento que estava ocorrendo na capital, exibindo o que denominou como o patriotismo das mineras. Nos bairros de classe média e alta da cidade, como Lourdes, Funcionários e Santo Antônio, as “[...] senhoras e senhoritas de nossa mais fina sociedade entregam-se de corpo e alma, seguindo o exemplo das demais mulheres brasileiras, ao trabalho de sua ‘horta da vitória’ (ESPALHAM-SE, 1943, p. 58). O argumento apresentado na matéria anunciava a cooperação feminina com a redução das despesas do Estado com o transporte de mercadoria, já que em seus próprios jardins ou quintais, a produção de hortaliças e legumes diminuía custos de abastecimento na cidade “[...] com o seu pequeno esforço, para a vitória total do Brasil, quer no setor de combate, quer no setor econômico e financeiro.” (ESPALHAM-, 1943, p. 59)

Embora o texto mencionasse uma participação ativa e combativa da mulher brasileira no esforço de guerra nacional, isso não correspondia a realidade de fato. O ingresso do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1942, foi acompanhado por alguns atos governamentais, dentre eles, a criação da LBA - Legião Brasileira de Assistência (SIMILI, 2006). Dirigida pela primeira dama Darci Vargas, a instituição assistencial tinha o propósito de amparar as famílias dos soldados convocados para o esforço de guerra do país. A caridade, vista como um ofício feminino, estendia os

cuidados com a família para o espaço público, para a nação. Segundo Ivana Simili, o projeto de formação de defesa passiva visava preparar as mulheres para cuidar dos bens materiais e simbólicos do país (SIMILI, 2006). Assim, não só a mulher esportiva mas a mulher cívica detinham a função maternal, ou seja, tentava-se controlar a atuação feminina na esfera pública por meio de discursos que afirmavam o que era considerado o seu lugar “natural”: o lar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos limites desse trabalho foi possível expor que, em meio ao contexto turbulento da Segunda Guerra Mundial, a estratégia discursiva adotada pela *Alterosa* buscava construir determinada feminilidade na tentativa de reforçar o lugar da mulher na esfera reprodutiva da sociedade. Diante das mudanças comportamentais femininas ao longo das três primeiras décadas do século XX, o crescente acesso da mulher de classe média e alta à educação formal e ao mercado de trabalho, os setores conservadores da sociedade conjugaram esforços para disciplinar iniciativas consideradas desviantes do papel social feminino e que colocavam em risco a ordem conjugal.

Os valores inscritos no corpo da mulher visavam sua normatização para o cumprimento de seu destino: o casamento e a procriação. O esporte, que lhe conferiu certa emancipação na esfera pública, retinha condicionantes relativos à sua função social. O discurso da *Alterosa* conduzia a mulher à prática física visando o fortalecimento do seu corpo para a geração de proles sadias. A noção de saúde gerida pela coerção do padrão de beleza, ora estabelecido, foi demarcada pela cultura de massa norte-americana e pelo projeto nacional que tinha a mulher branca, de classe média e alta, como o agente de regeneração do povo brasileiro. Esse mesmo discurso, conclamava a mulher para o esforço de guerra, seja na produção de alimentos na esfera doméstica seja reproduzindo os cuidados com a família no ambiente público em prol da nação. Esses valores reforçavam o ideal da ordem conjugal, tida como modelo social estável, base fundante do progresso da nação. O propósito em vista era elevar o Brasil ao *status* de outros países considerados modernos e exemplos de civilização, tal qual, naquele momento, os EUA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Lia C. **No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, 2002.
- BARBOSA, Marialva C. Comunicação e História: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, v.6, n. 16, jul. 2009.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DEL PRIORI, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Senac, 2000.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Sociologia: introdução à ciência da sociedade**. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2005.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. As mulheres fortes são aquelas que fazem uma raça forte: esporte, eugenia e nacionalismo no Brasil no início do século XX. **Recorde**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, jun. 2008.
- LINDSAY, Patricia. OUÇA OS CONSELHOS QUE LHE DA DEANNA DURBIN. *Alterosa*, ano IV, n. 30, setembro de 1942.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MAIA, Cláudia J. Genealogia da solteirona no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, 2001, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2001.
- MAIA, Cláudia de J. **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1948)**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, 2007.
- MALUF, Marina; MOTT, Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia das letras, 2004.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Raquel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003.
- SILVA, Soraia. **Poemadancando Gilka Machado e Eros Volúcia**. Brasília: UNB, 2007.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.
- SIMILI, Ivana G. O que virou moda? As voluntárias da Legião Brasileira de Assistência no Jornal Correio da Manhã. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 18., 2006, Assis. **Anais...** Assis: ANPUH/SP – UNESP, 2006.
- TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OUTRAS FONTES

- A FELICIDADE NO CASAMENTO. *Alterosa*, ano VII, n. 68, dezembro de 1945.
- A PALAVRA DE LEA DELBA – A “LOURA INCANDESCENTE”. *Alterosa*, IV, n. 28, julho de 1942.
- AS ESTRELAS SAO OTIMAS DONAS DE CASA. *Alterosa*, ano V, n. 40, agosto de 1943.
- ALVES, Francisco. QUAL A VIDA MELHOR? A DE SOLTEIRA OU A DE CASADA? *Alterosa*, ano II, n. 9, setembro de 1940.
- BILHETES DE NOVA YORK POR LUCI. *Alterosa*, ano IV, n. 31, novembro de 1942.
- BATOM MICHEL. *Alterosa*, ano V, n. 39, julho de 1943.
- CARTAS DE NOVA YORK POR LUCI. *Alterosa*, ano V, n. 39, julho de 1943.
- CARTAS DE NOVA YORK POR LUCI. *Alterosa*, ano V, n. 40, agosto de 1943.

ESPALHAM-SE POR TODA A CIDADE AS HORTAS DA VITÓRIA. Alterosa, ano V, n. 41, setembro de 1943.

EROS VOLUSIA NO CINEMA. Alterosa, ano III, n. 21, dezembro de 1941.

EXISTE ANTAGONISMO ENTRE A ARTE E O AMOR? Alterosa, ano II, n. 9, setembro de 1940.

HORTAS DA VITORIA. Alterosa, ano V, n. 39, julho de 1943.

O DIVORCIO DA “ESPOSA MODELO”. Alterosa, ano IV, n. 29, agosto de 1942

O LAR DE ROSINHA. Alterosa, ano VII, n. 68, dezembro de 1945.

OUVINDO UMA GAROTA QUE NASCEU PARA O SAMBA. Alterosa, ano I, n. 5, dezembro de 1939.

RECEBIDO EM: 24/07/2018

PARECER DADO EM: 14/01/2019



www.revistafenix.pro.br