

## Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920

North-American serials and Brazilian cinema of the 1920s

Luciana Corrêa de Araújo

[araujo.lu@uol.com.br](mailto:araujo.lu@uol.com.br)

Pesquisadora, professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Fez Mestrado e Doutorado na ECA-USP e Pós-Doutorado na Unicamp.



Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920. In: **Revista Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 159-177.

**Edição 24/2012**  
**Temáticas diversas**

**Contracampo**  
Niterói (RJ), v. 24, n. 1, jul./2012.  
[www.uff.br/contracampo](http://www.uff.br/contracampo)

e-ISSN 2238-2577

**Enviado em: 13 de mar. de 2012**  
**Aceito em: 17 de abr. De 2012**

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## Resumo

Este artigo apresenta algumas anotações sobre a presença dos seriados norte-americanos no cinema brasileiro dos anos 1920, procurando rastrear o fascínio pelo gênero não só em filmes e projetos como também em textos de natureza diversa (correspondências, depoimentos, matérias na imprensa). Na segunda parte, o trabalho foca na produção *Senhorita Agora Mesmo* (Pedro Comello, 1927), estrelada por Eva Nil, para analisar como o título incorporou elementos dos seriados e em que medida tal procedimento se distanciou das expectativas quanto ao filme brasileiro e à imagem da atriz construída pelas revistas especializadas e por ela própria.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; seriados; Eva Nil.

## Abstract

This article presents some notes on the presence of North-American serials in Brazilian cinema of the 1920s, seeking to trace the fascination towards the genre not only in films and projects, but also in texts of various kinds (letters, testimonies, periodicals). In the second part, the work focuses on the production *Senhorita Agora Mesmo* (Pedro Comello, 1927), starring Eva Nil, to analyze how the film incorporated elements of the serials and to what extent this procedure moved it away from expectations regarding Brazilian films and the very image of the actress built by film magazines and herself.

**Keywords:** silent cinema; serials; Eva Nil.

Os seriados norte-americanos produzidos entre meados dos anos 1910 e início da década seguinte constituíram um fenômeno de popularidade em diversos países, inclusive no Brasil, onde o entusiasmo pelo gênero se prolongou ao longo da década de 1920, graças às constantes exhibições que os filmes continuavam a ter, especialmente nos cinemas de bairro e do interior. Embora não haja registros de seriados produzidos no Brasil dos anos 1920, o gênero marca tanto a produção quanto o imaginário de realizadores e artistas desse período.

Este artigo apresenta, inicialmente, algumas anotações sobre esse universo vasto, heterogêneo e difuso que é a presença dos seriados norte-americanos no cinema brasileiro dos anos 1920, para em seguida se deter no exemplo de *Senhorita Agora Mesmo*, produção mineira de 1927 dirigida por Pedro Comello e estrelada por sua filha Eva Nil.

### Seriados e melodrama de sensação

Os seriados podem ser compreendidos dentro do gênero mais amplo do “melodrama de sensação” (*sensational melodrama*), como analisa Ben Singer no livro *Melodrama and modernity – Early sensational cinema and its contexts*. Ao tratar das relações entre o melodrama de sensação no teatro e no cinema, Singer escreve:

Os filmes apresentavam ação rápida em profusão, violência estimulante, cenas espetaculares e a vibração do perigo físico, dos raptos e dos salvamentos cheios de suspense. No nível narrativo, os melodramas cinematográficos contavam com tramas semelhantes [ao melodrama teatral], enfatizando a vilania e o heroísmo extremos, desencadeadas pela inveja e/ou ganância do vilão, e com frequência se baseando em coincidências extraordinárias, revelações repentinas e inesperadas reviravoltas. (SINGER, 2001: 192)<sup>1</sup>

Ele sustenta que, com poucas ou talvez nenhuma exceção, todos os seriados eram melodramas de sensação, cobrindo uma gama de subgêneros, entre os quais

---

<sup>1</sup> No original: “movies delivered abundant rapid action, stimulating violence, spectacular sights, and the thrills of physical peril, abductions, and suspenseful rescues. On a narrative level, film melodramas relied on similar story lines emphasizing pure villainy and heroism catalyzed by the villain’s jealousy and/or greed and often relying on extraordinary coincidences, sudden revelations, and unexpected twists of circumstance”.

policial, faroeste, gótico, patriótico e melodramas protagonizados por jovens mulheres trabalhadoras (SINGER, 2001: 198). Assim como outros autores, Singer faz a distinção entre seriados (*serials*) e séries ou filmes em série (*series films*). Nesses últimos, os episódios têm autonomia narrativa entre si, ainda que mantendo personagens e ambientes. Já nos seriados, a ligação entre os episódios costuma ser mais acentuada, especialmente pelas situações finais de suspense e perigo, que fornecem o gancho para o episódio seguinte (SINGER, 2001: 210). Neste artigo, entretanto, mesmo sob o risco de incorrer em uma generalização pouco rigorosa, iremos utilizar o termo “seriado” no sentido mais amplo, para nos referir às produções dos anos de 1910 e 1920 caracterizadas pela narrativa seriada. A ausência de uma diferenciação precisa não chega a comprometer os propósitos desse trabalho, embora não se possa deixar de reconhecer que uma pesquisa mais detida em textos de jornais e revistas do período poderia esclarecer particularidades na utilização dos termos no Brasil.

Os seriados alcançam grande popularidade no Rio de Janeiro a partir de 1915, com a exibição de *A rapariga misteriosa* (*Lucille Love, the girl of mystery*, Francis Ford, 1914), lançado com grande publicidade pela Universal, a primeira distribuidora de companhia americana a instalar escritório no Brasil. O impacto dos seriados no mercado carioca é abordado por Rafael de Luna Freire na sua tese de doutorado *Carnaval, mistério e gangster – O filme policial no Brasil (1915-1951)*, que também traz detalhada e fascinante pesquisa sobre duas produções brasileiras filiadas aos seriados, ambas com estreia em outubro de 1917: o “drama em séries” *Os misterios do Rio de Janeiro*, com direção de cena de Coelho Neto e produção da Rio-Film, e *A quadrilha do esqueleto*, produzido pela Veritas-Film de Irineu Marinho, que trazia “aventuras policiais altamente sensacionais”, conforme anúncio na imprensa (FREIRE, 2011: 153-154). Além deles, também *Le film du diable* (Nacional-Film, 1917) é caracterizado como seriado pela revista *Cinearte*, em matéria de 1932<sup>2</sup>. Os títulos não vão além do primeiro episódio, deixando claras desde então as limitações para se produzir fitas seriadas no país, justamente por implicar numa indispensável continuidade de produção e exibição – continuidade com a qual o filme brasileiro dificilmente poderia contar.

Mesmo em um país com uma indústria cinematográfica mais desenvolvida, como era o caso da Itália, a produção seriada apresentava limitações. Sobre os seriados

---

<sup>2</sup> “Cinema brasileiro”. *Cinearte*, v. 7, n. 316, 16 mar 1932, p.7.

italianos das décadas de 1910 e 1920, Monica Dall'Asta (1999) observa que muitos eram produzidos por pequenas produtoras regionais, de atuação efêmera. Diante de um contexto de produção que lidava com esquemas de curto ou curtíssimo prazo, o número médio de episódios por seriado era restrito, daí a opção recorrente pelo formato da trilogia.

Referindo-se ao mercado norte-americano, Ben Singer afirma que até 1917 o filme seriado constituía a principal atração dos programas. Quando o formato longa-metragem se impõe, os seriados passam a ser exibidos como complemento, juntamente com comédias curtas e cinejornais. Em relação ao Rio de Janeiro, Rafael de Luna Freire localiza no final dos anos 1910 a diminuição na popularidade dos seriados, cuja exibição torna-se restrita às matinês das salas de segunda linha dos subúrbios das capitais ou cidades do interior. É possível, porém, relativizar essa queda de popularidade e observar a expressiva penetração do gênero também na década de 1920, seja pelo atraso na circulação desses filmes por salas do interior do país (como ressalta Freire), seja pelas frequentes reprises promovidas tanto nas salas do interior quanto em salas populares das capitais<sup>3</sup>. É de se supor que, enquanto os títulos se mantinham os mesmos, seu público predominantemente infanto-juvenil estava em permanente renovação, sendo alimentado por sucessivas gerações de jovens espectadores.

Não há referência a seriados realizados no Brasil ao longo da década de 1920. No entanto, assistindo a filmes preservados do período e consultando sinopses e textos publicados na imprensa relativos a títulos considerados desaparecidos, pode-se observar a recorrente incorporação de elementos dos seriados e do melodrama de sensação. Em *Valadião, o cratera* (1925), primeiro filme dirigido por Humberto Mauro, junto com Pedro Comello, “Cratera raptava a heroína e se escondia com ela numa pedreira. O herói os encontrava, vencida o vilão e salvava a mocinha”<sup>4</sup>. Esse esquema básico de rapto e embate do herói com o vilão pela vida da mocinha será retomado em *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) e também na produção pernambucana *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925), ambos preservados. Não por coincidência, esse último escolhe igualmente

---

<sup>3</sup>Sobre a exibição de filmes estrangeiros no mercado brasileiro, será preciso esperar por pesquisas que ampliem o escopo do trabalho desenvolvido por José Inácio Melo Souza no banco de dados “Cinema silencioso – Filmes estrangeiros exibidos no Brasil 1896-1916”. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/cinesilencioso/index.php>>. Acesso em 17 set. 2011.

<sup>4</sup>Filmografia Brasileira. Disponível em [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br). Acesso em 10 set 2011.

uma pedreira para ambientar cenas de luta, tirando proveito do terreno acidentado e portanto perfeito para quedas e situações de risco.

Confrontos entre herói e vilão, com ênfase no perigo físico e no impacto visual e dramático das locações, constituem elementos estruturais do melodrama de sensação e do seriado. E são muito provavelmente explorados por outras produções brasileiras da década, realizadas em diferentes regiões, como o mineiro *Entre as montanhas de Minas* (Manuel Talon e Iginio Bonfioli, 1928)<sup>5</sup>, o paulista-carioca *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924) e a produção Brasil-Argentina *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925) – nenhum deles, ao que se saiba, com cópias preservadas. No filme mineiro, o salvamento da mocinha acontece em um moinho abandonado, não sem antes o herói ser amarrado à roda d'água pelo sequestrador<sup>6</sup>. Em *Hei de vencer*, Luiz de Barros recruta o aviador Ribeiro de Barros (que anos depois, em 1927, iria completar a travessia do Atlântico a bordo do hidroavião Jahú) para a sequência aérea de perseguição, quando um dos personagens realiza a proeza de passar “de um avião para outro, usando uma escada de corda”, conseguindo “manter-se preso às asas do avião, salvando-se”<sup>7</sup>. Em *A esposa do solteiro*, uma das cenas de maior sensação também se passa nas alturas, nesse caso no topo do Pão de Açúcar, de onde a mocinha é resgatada no último minuto pelo herói, em meio a uma tentativa de suicídio. O que também estimula a traçar conexões entre esse filme e procedimentos do seriado é a experiência anterior do diretor italiano Campogalliani, que apenas alguns anos antes havia realizado *Trilogia Maciste* (*La trilogia di Maciste*, 1920). Composto por três episódios (*Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste* e *Il testamento di Maciste*), o filme apresenta as aventuras do fortão Maciste, encadeando diversas sequências “de sensação” habilidosamente filmadas.

O gênero surge como referência de peso para o grupo da Aurora-Film, em Recife, que se lança na produção cinematográfica em meados dos anos 1920. Os dois primeiros longas de ficção da Aurora-Film, *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925) e *Jurando vingar* (Ary Severo, 1925), tomam como modelo os seriados e os filmes de aventuras de caráter marcadamente popular, filiação que iria provocar algumas críticas lamentando os “americanismos”. É, entre outros fatores, como resposta a tais comentários que logo

<sup>5</sup> Agradecemos a menção ao filme feita por Rielle Navitski, que atualmente escreve a tese de doutorado *Sensationalism, cinema and the popular press in Mexico and Brazil, 1905-1930*.

<sup>6</sup> V. *Cinearte*, v.3, n.129, 15 ago 1928, p.6.

<sup>7</sup> Filmografia Brasileira. Disponível em [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br). Acesso em 10 set 2011.

se observa o movimento de buscar traços particulares e mais enobrecedores, desde o regionalismo de *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925) ao melodrama urbano de *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) e o filme sacro *História de uma alma* (Eustórgio Wanderley, 1926, produzido pela Vera Cruz-Film) – embora nos dois primeiros continuem a ser trabalhados elementos do melodrama de sensação.

Houve também no Recife pelo menos dois projetos de “filmes em série”, que apesar de anunciados não chegaram a se concretizar. Em 1926, a Planeta-Film, que no ano anterior havia lançado o longa de enredo *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), estaria filmando *Herança perdida*. É o que informa um indignado leitor recifense em carta à revista carioca *Selecta*, perguntando-se como a Planeta-Film, que ele afirma ser dirigida por pessoal incompetente, pretende realizar um “filme seriado”<sup>8</sup>. Já na década de 1930, *Cinearte* noticia o surgimento de uma nova Aurora-Film, que teria iniciado em 1932 o “filme em séries” *O valente brasileiro*, projeto logo abandonado para dar lugar à realização de *Rapaz de valor*, também não concluído<sup>9</sup>.

### Fenômeno de recepção: a popularidade dos seriados

Fenômeno em termos de recepção, os seriados marcaram o imaginário e as lembranças cinematográficas de um entusiasmado contingente de espectadores, entre os quais se encontravam futuros realizadores e jornalistas, que iriam demonstrar seu fascínio pelo gênero não só em filmes e projetos como também em textos de natureza diversa (correspondências, depoimentos, matérias na imprensa).

Os seriados parecem atuar como uma porta de entrada para o gosto pelo cinema, a formação do fã e o desejo de transformar a diversão em atividade profissional. Caso exemplar é o de Humberto Mauro, que segundo Paulo Emilio Salles Gomes (1974: 64) teria recebido “pela primeira vez uma impressão cinematográfica marcante” ao assistir no início da década de 1920 aos filmes estrelados por Eddie Polo, também conhecido como Rolleaux, nome do personagem que o havia consagrado no seriado *A moeda quebrada* (*The broken coin*, Francis Ford, 1915). Paulo Emilio não disfarça certo desconsolo ao ver Mauro aos 23 anos, já crescido e às vésperas do casamento, empolgando-se com o herói das matinês para crianças enquanto ignorava filmes como

<sup>8</sup> “A opinião dos nossos leitores”. *Selecta*, v.12, n. 11, 17 mar 1926.

<sup>9</sup> “Cinema brasileiro”. *Cinearte*, v.3, n.316, 16 mar. 1932, p.7.

*Esposas ingênuas* (*Foolish wives*, Erich von Stroheim, 1922), também exibido em Cataguases.

Em *Cinearte*, os jornalistas Adhemar Gonzaga e Paulo Wanderley se apressam para conhecer Eddie Polo, quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, a bordo do navio Alcantara rumo a Buenos Aires. Com mais de cinquenta anos em 1927, Polo recebe os dois fãs que, além da entrevista, não esquecem de tirar uma fotografia para registrar o momento especial. A matéria publicada em *Cinearte* é ocasião para relembrar o impacto dos seriados e fazer uma defesa do gênero, cujos filmes por essa época estariam “desmoralizados”: “É verdade que há muitos produtores que com um vilão, um mascarado, um tronco de árvore, e uma serra, e um mapa dividido em dois ou três pedaços fazem meia dúzia desses filmes, mas justo é salientar que já tivemos boas produções no gênero”<sup>10</sup>. Assim como em livros existem os “trabalhos literários” e as histórias de aventura como Sherlock Holmes, argumenta-se, no cinema “há os *Varietés* [*Variété*, E.A. Dupont, 1925], os filmes de Von Stroheim, Griffith, King Vidor, Henry King, mas também tem os seus filmes em séries e as suas comédias”. O texto relembra a consagração de Eddie Polo no papel de Rolleaux em *A moeda quebrada*, “que marcou todo o seu prestígio e popularidade”:

Nas primeiras cenas não logrou muita atenção [...] Mas quando em represália ele vai servir à sua rival, a Kitty, e a defende logo na luta do hotel, jogando homens para todos os lados, tomou conta da plateia, apesar da presença de Francis Ford e Grace Gunard, que já tinham popularidade e admiradores. O sistema de lutar, americano, era também novo para as nossas plateias e o sucesso foi simplesmente formidável. [...] Quem disser que este filme naquela época não lhe causou agradáveis emoções é um mentiroso.

A admiração pelo ator e pelo personagem dá mostras de sua permanência. Segundo a reportagem, quando da partida do navio “o cais estava repleto de uma multidão que gritava o nome de ‘Rolleaux’”.

Décadas depois, o entusiasmo não arrefece na memória de um fã tão dedicado quanto Jota Soares – ator, realizador e principal memorialista da produção pernambucana dos anos 1920. As referências a seriados e suas estrelas, relacionadas

<sup>10</sup> “Entra Rolleaux!”. *Cinearte*, v.2, n. 57, 20 mar 1927, p.8-9. As citações seguintes são dessa reportagem.

tanto à produção local quanto à recepção de filmes estrangeiros, irão frequentar as duas séries de crônicas que ele publica no *Diário de Pernambuco*, no início dos anos 1960: “Relembrando o cinema pernambucano (1923-1931)” e “Telas & Fatos”. Enquanto na primeira série Soares privilegia a função de memorialista, em “Telas & Fatos” se sobressaem as memórias do fã, incluindo algumas informações preciosas sobre o circuito cinematográfico local. Em uma delas, destaca um elemento que não pode ser desprezado ao se avaliar o impacto dos seriados do período silencioso junto ao público infanto-juvenil: a sonorização. A coluna “Antes do cinema falado, o Recife já possuía seus pioneiros do sincronismo dos filmes” traz seu depoimento sobre os cinemas Espinheirense e Olinda, duas salas de bairro, que

desde 1920, mantinham, por trás das telas, duas ou mais pessoas encarregadas de SINCRONIZAR as cenas, de preferência dos filmes seriados. Com aparelhos rústicos a base de roletas, folhas de lixa para o “xique-xique” das locomotivas, discos com pregos e palhetas, para simulação de metralhadoras e motores de lanchas, folhas de flandre para a imitação de trovões e chuvas, não faltando buzinas de automóveis, revolveres, ralos, bacias com caroços de chumbo, o público viu enriquecidas as famosas fitas “O HOMEM LEÃO” [*The lion man*, Albert Russell e Jack Wells, 1919], “NO RASTRO DO TIGRE” [*The tiger’s trail*, Robert Ellis, Louis J. Gasnier e Paul Hurst, 1919], “A MOEDA QUEBRADA”, “NAS GARRAS DOS LEÕES” [*The lion’s claws*, Harry Harvey e Jacques Jaccard, 1918], “HERANÇA FATAL” [*The heritage of hate*, Jay Marchant, 1921], “ELMO O PODEROSO” [*Elmo, the mighty*, Henry MacRae e J.P. McGowan, 1919], “COM STANLEY EM ÁFRICA” [*With Stanley in Africa*, William James Craft e Edward A. Kull, 1922) e outras, dentro das quais as figuras de GEORGE LARKIN, JOE BONOMO, GEORGE WALSH, EDDIE POLO, ELMO LINCOLN e muitos ídolos faziam as plateias delirarem [grifo do texto]<sup>11</sup>.

O culto a Eddie Polo dá mostras de sua longevidade em outra crônica, na qual Jota Soares, aos quase 60 anos, comporta-se como um jovem adolescente ao recordar a expectativa criada pelo concurso de figurinhas promovido em 1920 pelos Cigarros Veado. Muito aguardada, a figurinha de Eddie Polo demorou a aparecer: “apostas choviam: com que roupa virá? Virá de boné ou de caubói? Era um delírio. Finalmente

<sup>11</sup> “Telas & Fatos – Antes do cinema falado, o Recife já possuía seus pioneiros do sincronismo dos filmes - n.52”. *Diário de Pernambuco*, s.d.

surgiu sua imagem, muito rara, para que poucos fossem seus possuidores”<sup>12</sup>. O espírito de fã impede que Jota troque sua coleção completa dos “retratinhos de artistas de cinema” por alguns dos prêmios como máquina fotográfica e projetor Pathé Baby – ainda não é nesse momento, aos 14 anos, que a vontade de produzir imagens virá se aliar ao prazer do espectador. É portanto com todo o orgulho de colecionador que ele pode ilustrar esta coluna com a figurinha mais cobiçada, mostrando um Eddie Polo caracterizado como um caubói discreto, com camisa quadriculada e lenço no pescoço, sem boné nem chapéu.

Quando começa a trabalhar na realização de filmes, em meados dos anos 1920, Jota Soares não deixa de lado o olhar do fã. Para ele, a experiência na produção cinematográfica parece se tornar ainda mais empolgante na medida em que o aproxima da ficção nas telas: fazer cinema é como estar num filme. Em 1926 ele envia uma curiosa carta ao diretor Gentil Roiz, na qual adota o estilo dos folhetins e seriados para relatar o que define como a “continuação do cine romance de aventuras”, com as últimas peripécias envolvendo o meio cinematográfico local, após a mudança de Gentil para o Rio de Janeiro. A propósito da confusão provocada pelo desaparecimento de equipamentos, incluindo uma objetiva, do laboratório da Aurora-Film, Jota escreve:

S.M. Tavares [o sócio da Aurora, Joaquim Tavares], que se acha agora disfarçado em “Nick Carter”, ficou buzina com a história. Logo depois da chegada dos objetos, apareceu a “joia cobiçada”, isto é, a objetiva, cujo aparecimento causou um enorme “destranstorno” na Corte. Raivas, desconfianças, conspirações, juramentos etc... Está muito bem dirigido este filme”<sup>13</sup>.

Jota descreve as intrigas dentro do grupo da Aurora no melhor estilo folhетinesco, comparando o sócio Joaquim Tavares com o detetive Nick Carter, o popular personagem de romances policiais que já a partir do final dos anos 1900 passou a estrelar seriados no cinema.

<sup>12</sup> “Telas & Fatos VIII”. *Diário de Pernambuco*, s.d.

<sup>13</sup> Carta de Jota Soares a Gentil Roiz. Recife, 1926 [data completa ilegível]. Arquivo Pedro Lima/Cinemateca Brasileira.

Na série de crônicas *Relembrando o cinema pernambucano*, Jota Soares não deixará de reconhecer que “a influência produzida pelos filmes americanos no espírito dos pioneiros do cinema em Pernambuco foi um elemento de grande poder no impulso aos empreendimentos dos mesmos” (CUNHA FILHO, 2006: 61-62). Seguiu-se de perto as aventuras de artistas como Grace Cunard e Eddie Polo, entre outros, “mestres na arte de enfrentar perigos os mais duros, perigos constantes nas fitas seriadas [...] e outras cintas que tatuaram nos espíritos dos jovens de após guerra (1914/1918), os rapazes da AURORA-FILM”. Sobre Almerly Steves, estrela das produções pernambucanas dos anos 1920, Jota Soares escreve que era uma “moça jovem e resoluta [...] Louca pelas aventuras de Ruth Roland, de Grace Cunard, de Mary Walcamp e outras endiabradas garotas do cinema americano” (CUNHA FILHO, 2006: 93). Famosas “serial queens” dos anos 1910, as atrizes americanas citadas protagonizavam os chamados “serial-queen melodramas”, subgênero de grande popularidade dos seriados, assim definido por Ben Singer:

Dentro de um quadro de acção/aventura sensacional, do tipo convencionalmente dedicado ao heroísmo masculino, o “serial-queen melodrama” dá preeminência narrativa a uma heroína jovem e intrépida que apresenta uma variedade de qualidades tradicionalmente “masculinas”: força e resistência física, autossuficiência, coragem, autoridade social e liberdade para explorar novas experiências fora da esfera doméstica (SINGER, 1996: 103) <sup>14</sup>.

Apesar das comparações feitas por Jota Soares, pode-se observar poucos traços em comum entre os personagens de Almerly Steves e as “serial-queens”. A moral conservadora da época e os estreitos limites dentro dos quais era permitido às mulheres transitar e agir de forma mais ativa restringiam o campo de ação das protagonistas dos filmes brasileiros. Talvez uma exceção tenha sido *Senhorita Agora Mesmo* (Pedro Comello, 1927), estrelado por Eva Nil. A seguir, abordamos a relação do filme com os seriados e o “melodrama de sensação”, analisando também sua repercussão, a fim de procurar compreender os atrativos e as restrições em pauta na segunda metade dos anos

---

<sup>14</sup> No original: “Within a sensational action/adventure framework of the sort conventionally devoted to male heroics, the serial-queen melodrama gives narrative pre-eminence to an intrepid young heroine who exhibit a variety of traditionally ‘masculine’ qualities: physical strength and endurance, self-reliance, courage, social authority, and freedom to explore novel experiences outside the domestic sphere”.

1920, diante de um filme brasileiro protagonizado por uma heroína de ação, que estabelecia fortes conexões com os seriados e o cinema norte-americano de aventura.

### *Senhorita Agora Mesmo*

Filme curto em duas partes, “com muito movimento e ação”<sup>15</sup>, *Senhorita Agora Mesmo* estreou em 31 de outubro de 1927 no cinema Glória, localizado na recém-inaugurada e luxuosa Cinelândia carioca. Serviu de complemento para o longa-metragem *Os três mosqueteiros* (*The three musketeers*, Fred Niblo, 1921), com Douglas Fairbanks. Além dos filmes, também eram atrações do cineteatro as apresentações de palco da companhia de variedades de Pierrete Fiori.

Não existem cópias preservadas do filme, mas as fotos<sup>16</sup>, a longa sinopse publicada em *Cinearte* e os comentários de Paulo Emilio Salles Gomes no livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* permitem estabelecer relações com os “serial-queen melodramas”, na medida em que mostram uma heroína de ação “jovem e intrépida”, exibindo características masculinas como coragem, autossuficiência e autoridade social – para retomar os termos de Ben Singer.

Na trama, Eva Nil é a “inteligente e viva” Lili, administradora da fazenda onde vive com a mãe<sup>17</sup>. “O seu temperamento enérgico, sempre pronto e decidido, deu-lhe o hábito de nunca deixar para amanhã o que se pode fazer hoje. Valeu-lhe esse traço característico de seu gênio o apelido de ‘Senhorita Agora Mesmo’”. Quando a fazenda é assaltada por ladrões que roubam joias valiosas da família, Lili “corre em perseguição dos bandidos. Depois de várias peripécias a valente moça acaba por ser presa e sequestrada no valhacouto da quadrilha onde se acha numa situação terrivelmente perigosa”. É salva por Mário, filho do fazendeiro vizinho, que se revela um jovem valente, derrotando os bandidos em uma “renhida luta, com perigo da própria vida”.

Os “serial queen melodramas” parecem ter sido uma referência marcante para Eva Nil e seu pai Pedro Comello, no momento de compor uma personagem forte, que correspondesse ao temperamento da atriz e proporcionasse amplo destaque para sua

<sup>15</sup> “Cinema brasileiro – *Senhorita Agora Mesmo* em sessão privada”. *Gazeta do Povo*, 15 out 1927.

<sup>16</sup> Fotos deste e outros filmes brasileiros estão acessíveis no site <http://www.bcc.gov.br/>.

<sup>17</sup> “*Senhorita Agora Mesmo*”. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.2, n.81, 14 set. 1927, p.6. As citações seguintes são desse texto.

figura em cena, permitindo que passasse do papel de mocinha (como no seu trabalho anterior em *Na primavera da vida*, Humberto Mauro, 1926) ao papel de heroína. Como escreve Paulo Emilio Salles Gomes, “examinando-se de perto o enredo e a iconografia de *Senhorita Agora Mesmo*, verifica-se que a presença ativa de Lili é de tal monta que faz dela, durante toda a fita, o próprio herói” (GOMES, 1974: 182).

Boa parte da ação é compreendida por Lili, restando ao galã o salvamento final e a briga com os bandidos. Esse embate físico, seguindo o “sistema de lutar americano” popularizado a partir de *A moeda quebrada*, como indica a reportagem com Eddie Polo em *Cinearte*, não teria como ser protagonizado pela heroína mas também não poderia estar ausente, pois constituía um elemento de ação e de “sensação” recorrente nos filmes brasileiros da época, mesmo naqueles de teor mais dramático.

Ainda assim, as atitudes assumidas pela heroína de ação interpretada por Nil não deixam de render comentários e comparações com estrelas do gênero. Em matéria publicada em 1930, o jornalista Alceu de Souza Novaes menciona a cena do filme na qual a atriz empunha um revólver, “como faria a célebre Pearl White”<sup>18</sup>. Por essa época, continuava bem viva a imagem de Pearl White como a audaciosa estrela de seriados, entre eles os popularíssimos *The perils of Pauline* (Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie, 1914) e *The exploits of Elaine* (Louis J. Gasnier, George B. Seitz e Leopold Wharton, 1914), mesmo depois de a atriz abandonar o gênero, em 1923. Em carta a Eva Nil, o crítico paulista João Raymundo Ribeiro comenta que o enredo de *Senhorita Agora Mesmo* “lembra o das fitas de Buck Jones e Helene Chadwick” (Apud. GOMES, 1974: 190). Aqui a referência principal parecem ser os filmes de faroeste: Buck Jones era popular astro de produções B do gênero e Helene Chadwick havia estrelado *Hard boiled* (John G. Blystone, 1926) ao lado do caubói Tom Mix.

Apesar de exibido comercialmente em cinema da Cinelânida, *Senhorita Agora Mesmo* não teve boa repercussão. Uma dura crítica na revista *Selecta* ataca a baixa qualidade da fotografia e do roteiro, fazendo restrição até mesmo à fotogenia de Eva Nil. Pergunta-se: “Quem aconselharia aquela pobre menina a vestir aquele ridículo pijama e a passeá-lo com um ar de novidade, pelos campos?”<sup>19</sup>. E, mais adiante: “Quem engendraria aquela luta, em que um ‘filisteu’ se apresentava capaz de derrubar um

<sup>18</sup>“Eva Nil”. *Diário de Notícias* [Ribeirão Preto], 12 jan 1930.

<sup>19</sup>“O cinema no Brasil – Dois filmes nacionais”. *Selecta*, n.45, 9 nov 1927. A citação seguinte é desse texto.

regimento?...”. Em sentido contrário, Pedro Lima em *Cinearte* destaca justamente a fotografia (além de Eva e seu irmão Ben Nil), deixando claras suas restrições quanto à direção, ao aconselhar Pedro Comello a continuar apenas como operador (cinegrafista)<sup>20</sup>.

Entre os fatores que contribuíram para a fraca acolhida do filme, além das mencionadas precariedade técnica e fragilidade de direção, podemos levar em conta também a escolha efetuada por Eva e Pedro Comello, optando pelo gênero aventura e pela caracterização da atriz como heroína de ação. A filiação mais estreita ao “melodrama de sensação” não parece ter se mostrado a mais adequada para satisfazer as expectativas em relação ao filme brasileiro naquele momento e em relação à imagem da atriz, em particular.

Em *Senhorita Agora Mesmo* haveria uma inadequação aos novos parâmetros em termos de protagonistas femininas. A heroína de ação, tão popular na segunda metade dos anos 1910, havia dado lugar a dois tipos principais, antagonistas e complementares: a ingênua e a “vampiro”<sup>21</sup>. O tipo físico de Eva Nil e o estilo que privilegiou em suas fotos, sistematicamente divulgadas em *Cinearte* e outros periódicos, apontavam para o tipo de “ingênua”, romântica e frágil, como seria seu personagem em *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929). Antes da estreia de *Senhorita Agora Mesmo*, a *Folha Comercial* de Petrópolis destacava Eva Nil como “uma das mais promissoras figuras do nosso cinema. Insinuante, linda, mimosa natural nos gestos, sempre com expressões delicadas, ela soube conquistar um lugar de destaque na nossa cinematografia”<sup>22</sup>.

Não deixa de ser curioso e mesmo intrigante como, na contramão do próprio tipo construído por meio das fotografias (confeccionadas no estúdio fotográfico do pai), a atriz não se entusiasma por encarnar alguma ingênua quando desenvolve o projeto pessoal que é *Senhorita Agora Mesmo*. Como espectadora, seu gosto também não recaía nos tipos de ingênua. Perguntada por *Cinearte* qual sua atriz americana preferida logo se refere a Barbara La Marr, que a revista descreve como “a linda vampiro dos olhos cismadores”<sup>23</sup>. Entre os comentários sobre a *Senhorita Agora Mesmo*, percebe-se como é sentida a ausência da Eva Nil prometida pelas fotos. No jornal *Gazeta do Povo*, o

<sup>20</sup> Lima, Pedro. “O melhor filme brasileiro de 1927”. *Cinearte*, n.113, 25 abr. 1928, p.4.

<sup>21</sup> Cf. “Que espécie de heroína o público prefere?”. *Cinearte*, v.2, n. 53, 02 mar.1927, p.20-21 e 34. A matéria coloca a questão: “Ingênuas ou ‘vampiros’?”.

<sup>22</sup> *Folha Comercial* [Petrópolis], 5 jul 1927.

<sup>23</sup> Wanderley, Paulo. “Eva Nil”. *Cinearte*, v.2 n.87, 26 out. 1927, p.7-9.

texto destaca o desempenho da atriz como a maior qualidade do filme, porém ressalta que a ela “daqui para o futuro, deve escolher papéis que se adaptem mais à sua personalidade”<sup>24</sup>. Ao contrário do que afirma a matéria, contudo, a escolha por uma heroína de ação, de “temperamento enérgico, sempre pronto e decidido” (como enfatiza a sinopse<sup>25</sup>) poderia não condizer com os tipos femininos então em voga e com a imagem mais difundida de Eva Nil entre os fãs, no entanto não poderia estar mais adequada à personalidade voluntariosa e empreendedora da atriz. Intérprete e principal divulgadora do filme, ela também é creditada como produtora<sup>26</sup> e uma publicação portuguesa vai além, informando que a atriz “chegou a empunhar o megafone e até a manivela da máquina. Auxiliou seu pai no laboratório de revelagem, cortando, colando e adaptando, segundo o seu fino gosto artístico”<sup>27</sup>.

Uma vinculação mais estreita entre *Senhorita Agora Mesmo* e o “melodrama de sensação” também estaria se contrapondo a determinadas expectativas quanto ao filme brasileiro naquele momento. Por um lado, havia aqueles que lamentavam os “americanismos” das produções nacionais, desejando tramas mais próximas à vida e aos costumes brasileiros. Exemplar dessa postura é a longa resenha dedicada a *Retribuição* pelo crítico e autor teatral Samuel Campello. Ele começa por lembrar a explosão do cinema norte-americano a partir da I Guerra Mundial, quando surgiram “as tais películas chamadas policiais, com uma infinidade de séries”<sup>28</sup>. Escreve palavras positivas sobre a fotografia e o desempenho dos atores principiantes de *Retribuição*, mas decepciona-se com tudo o mais, principalmente com os erros de português dos intertítulos e com a trama. Sobre o trecho, faz comentários e uma sugestão:

Não tem nada nosso, é uma imitação das fitas americanas, chamadas policiais. São os socos, são os murros, são as quadrilhas de bandidos, são as passagens impossíveis, e até um casamento à americana, com declaração feita ao galã pela moça e logo após um passeio de

<sup>24</sup> “Cinema brasileiro – *Senhorita Agora Mesmo* em sessão privada”. *Gazeta do Povo*, 15 out 1927.

<sup>25</sup> “*Senhorita Agora Mesmo*”. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.2, n.81, 14 set. 1927, p.6.

<sup>26</sup> Pedro Lima refere-se a Eva Nil como “a única produtora independente em nosso país, apesar de tão jovem”. In: Lima, Pedro. “Cinema brasileiro”. *Cinearte*, v.2, n.88, 02 nov. 1927, p.4.

<sup>27</sup> “Eva Nil”. *Cine*. Novembro de 1928, p.5. Matéria de *Cinearte* informa que Pedro Comello “foi diretor, artista e cameraman, sendo substituído em muitas cenas pela própria estrela de Cataguases, na falta de quem pudesse tomar seu lugar com eficiência”. In: Lima, Pedro. “Filmagem brasileira”. *Cinearte*, v.2, n.84, 05 out. 1927, p.4.

<sup>28</sup> *Diário de Pernambuco*, 22 mar 1925, p.4. A citação seguinte é desse texto.

automóvel [...] Consta-me que a Aurora-Film tem em preparo outra fita. Louvo a iniciativa de seus organizadores, mas, se me atendessem, pediria o seguinte: não imitem o cinema americano; há tanta coisa nossa para ser transportadas para a tela...

O desinteresse pelo cinema quando este se impõe como diversão de massas, norteado pela indústria americana; o incômodo diante da imitação de modelos norte-americanos pelo filme pernambucano; a sugestão de explorar os temas locais; a indignação com os erros de português perpetrados pelos letrados – a resenha de Samuel Campello traça bem o perfil de um certo espectador dos filmes brasileiro. Um espectador ocasional, é verdade, mas com a distinção de ser um legítimo integrante da elite cultural, o que confere peso e importância a sua voz. Ainda que não de todo favorável, sua opinião representa um reconhecimento da produção brasileira, que ganha relevância pelo simples fato de ter sido eleita objeto de comentário, de não ter sido ignorada.

Por outro lado, havia as expectativas do grupo da revista *Cinearte*. Nesse caso, a influência norte-americana não seria um problema. A coluna sobre cinema brasileiro inicialmente sob responsabilidade de Adhemar Gonzaga e depois assinada por Pedro Lima toma Hollywood como modelo para a produção nacional, defendendo o sistema de estúdio, a política do *star system*, o investimento na publicidade. No entanto, também aqui se pode observar nuances e variações. Em 1927, ano do lançamento de *Senhorita Agora Mesmo* e da atribuição do Medalhão *Cinearte*, Pedro Lima analisa os concorrentes e explica a preferência por *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927), ao invés de *Fogo de palha* (Joaquim Canuto Mendes de Almeida, 1926), apontados como os dois melhores filmes brasileiros de 1927<sup>29</sup>.

Lima considera *Tesouro perdido* superior. Apesar das “cenas ridículas, como a do ‘hand up’ na venda do interior” e da história “desinteressante” em torno do tesouro perdido, o filme de Mauro “é bem caracteristicamente brasileiro” e uma de suas principais qualidades é o “tratamento do assunto”:

*Fogo de palha* remete-se à zona das plantações de café, apenas incidentalmente, sem tirar nenhum partido, enquanto *Tesouro perdido*

<sup>29</sup> Lima, Pedro. “O melhor filme brasileiro de 1927”. *Cinearte*, n.113, 25 abr. 1928, p. 5. As citações seguintes são desse texto.

apresenta o verdadeiro interior do nosso país. Mesmo sem o elemento amoroso de *Fogo de palha*, *Tesouro perdido* interessa mais e sua história se desenvolve dentro do cérebro de cada espectador que o faz, deste modo, sentir toda a beleza e toda a suavidade do ambiente brasileiro.

Dois dos pontos fracos de *Tesouro perdido* levantados por Lima estão relacionados a elementos do “melodrama de sensação”, o assalto à venda (quando o dono Chico Barriga coloca as mãos para cima, sob a ameaça dos bandidos) e a história de tesouro, enquanto o que valoriza é justamente o tratamento adequado ao ambiente brasileiro.

Mais para o final da década, quando o grupo da revista *Cinearte* se envolve na produção de *Barro humano*, o que havia de valorização do elemento brasileiro e regional dá lugar à preferência por tramas urbanas e cosmopolitas, características de um bem-sucedido filão da produção norte-americana da época, que ganhava destaque nas páginas de *Cinearte* e também nos projetos de Adhemar Gonzaga, dedicado a implementar no país uma produção cinematográfica de feição industrial. Ao escrever para Humberto Mauro em fins de 1929, mesmo ano em que realiza mais uma viagem aos Estados Unidos e lança *Barro humano*, Gonzaga resume o que para ele, inspirado no modelo hollywoodiano, seria a fórmula do sucesso: “*sex, charm e gags*” (apud. SCHVARZMAN, 2004: 69).

Calcado no modelo dos seriados e tendo por protagonista uma heroína de ação, *Senhorita Agora Mesmo* não atendeu aos padrões e às expectativas que incidiam sobre o filme brasileiro naquele momento em que o filme fez sua estreia, em 1927. O filme de Eva Nil não equilibra a influência norte-americana oferecendo em troca algum tipo de tratamento regional ou elemento particular da vida brasileira, a exemplo do que faz *Tesouro perdido*. Nem tampouco se liga ao filão das tramas mundanas, que absorviam traços de modernidade com seus personagens jovens em meio a novos hábitos e comportamentos – filão que pouco depois renderia títulos como *Barro humano* e *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930), mas que já naquele momento ganhava força, inclusive em produções fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, entre as quais se pode citar o pernambucano *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) e o campineiro *Mocidade louca* (Felipe Ricci, 1927).

*Senhorita Agora Mesmo* também se distanciou da imagem de Eva Nil que tanto os periódicos especializados – *Cinearte* à frente – quanto a própria atriz haviam construído nos anos anteriores, uma imagem identificada a personagens do tipo ingênuas, de visual romântico e feminino. A construção de uma protagonista destemida e com características masculinas, já que personagem de ação, não só deixou de explorar o tipo já consolidado de Eva Nil (sem conseguir impor outro) como contrariou os modelos então dominantes entre as personagens femininas – as *vamps*, as ingênuas ou ainda as moças modernas –, que mesmo em suas diferenças tinham em comum a feminilidade, sem assumir, na narrativa, papéis e ações acentuadamente masculinos. A realização do filme atendeu a um gosto cinematográfico pelos seriados e pelo melodrama de sensação que, embora ainda presente na esfera da recepção, já não condizia com expectativas e parâmetros que pretendiam nortear a produção cinematográfica brasileira.

Mesmo sendo ainda popular entre o público brasileiro e de ter desempenhado papel expressivo na formação cinematográfica de muitos realizadores e artistas em atuação, na segunda metade dos anos 1920 os seriados e as referências a eles nos filmes brasileiros parecem deslocados. Os seriados constituiriam então um gênero “desmoralizado”, como indicava a matéria de *Cinearte* com Eddie Polo em 1927, incapaz de conferir o desejado prestígio à produção brasileira. É de supor que, nesse momento, nem só as limitações de produção e exibição tenham inibido a produção de seriados no país. A julgar pela recepção a *Senhorita Agora Mesmo*, não só já havia passado o tempo da heroína de ação, como também surgiam novas expectativas quanto às maneiras mais apropriadas para o filme brasileiro incorporar elementos do modelo hollywoodiano.

## Referências bibliográficas

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). **Relembrando o cinema pernambucano** – Dos arquivos de Jota Soares. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.

DALL’ASTA, Monica. **La diffusione del film a episodi in Europa**. In: BRUNETTA, Gian Piero. BRUNETTA, Gian Piero (a cura di). *Storia del cinema mondiale / L’Europa*. Miti, luoghi, divi. Torino: Einaudi, 1999. v.1, p. 277-323.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangster – O filme policial no Brasil (1915-1951)**. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2011.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity – Early sensational cinema and its contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Female power in the serial-queen melodrama: the etiology of an anomaly**. In: ABEL, Richard. *Silent film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996, p.163-193.

SOARES, Jota. **Histórias da minha história** [Álbum]. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, s.d.

## Sites

Biblioteca do Museu Lasar Segall. *Cinearte* (1926-42) digitalizada: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Cinematca Brasileira: [www.cinematca.gov.br](http://www.cinematca.gov.br)

## Arquivos

Arquivo Pessoal Eva Nil – Cinematca Brasileira (SP).

Arquivo Jota Soares – Fundação Joaqui