

# ***A star-image* da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro**

Ana Daniela de Souza Gillone\*

**Resumo:** A atriz Carmen Santos (1904-1952) entrou em cena em 1919, atravessou a última década na República Velha, destacando-se como a protagonista de *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929), além da rápida e marcante atuação em *Limite* (Mário Peixoto, 1931). A presença da estrela na constituição do passado cinematográfico instiga a uma análise, em uma perspectiva de gênero, das representações das personagens femininas interpretadas por ela em suas condições simbólicas de resistência ao conservadorismo. A *persona* de Carmen Santos está organizada de acordo com a ideia de autonomia e independência na década de 1930, um momento em que as mulheres brasileiras, entre as duas guerras mundiais, manifestam-se com novas subjetividades nos espaços públicos. O que se busca com este estudo da *persona* e do jogo da atriz é mostrar como a gestualidade do corpo e a expressão do rosto podem resultar em estratégias que nos permitem ver o feminino em um embate com os valores patriarcais.

**Palavras-chave:** Atrizes; Cinema brasileiro; Carmen Santos, Feminismo; Personagens mulheres

---

## ***La star-image* de la actriz Carmen Santos y sus actuaciones en el cine brasileño**

**Resumen:** La actriz Carmen Santos (1904-1952) entró en escena en 1919, atravesó la última década en la Antigua República, destacándose como protagonista de *Sangue Mineiro* (1929), de Humberto Mauro, además de una rápida y llamativa actuación en *Limite*, de Mário Peixoto (1931). La presencia de la estrella en la constitución del pasado cinematográfico permite un análisis, desde una perspectiva de género, de las representaciones de los personajes femeninos interpretados por ella en sus condiciones simbólicas de resistencia al conservadurismo. El personaje de Carmen Santos se organiza de acuerdo con la idea de autonomía e independencia en la década de 1930, una época en la que las mujeres brasileñas, entre las dos guerras mundiales, se manifestaron con nuevas subjetividades en los espacios públicos. Lo que se busca con este estudio de la persona y el juego de la actriz es mostrar cómo los gestos del cuerpo y la expresión del rostro pueden instituirse como estrategias que nos permitan ver lo femenino en contraste con los valores patriarcales.

**Palabras clave:** Actrices; cine brasileño; Carmen Santos, Feminismo; Personajes femeninos

---

## ***The star-image* of actress Carmen Santos and her performances in Brazilian cinema**

**Abstract:** The actress Carmen Santos (1904-1952) entered the scene in 1919, crossed the last decade in the Old Republic, standing out as the protagonist of *Sangue Mineiro* (1929), by Humberto Mauro, in addition to a quick and striking performance in *Limite*, by Mário Peixoto (1931). The presence of the star in the constitution of the cinematographic past allows an analysis, from a gender perspective, of the representations of the female characters played in her symbolic conditions of resistance to conservatism. The *persona* of Carmen Santos is organized according to the idea of autonomy and independence in the 1930s, a time when Brazilian women, between the two world wars, manifested themselves with new subjectivities in public spaces. What is sought with this study of the persona and the performance of the actress is to show how the gestures of the body and the expression of the face can be instituted as strategies that allow us to see the feminine in contrast to patriarchal values.

**Keywords:** Actresses; Brazilian cinema; Carmen Santos, Feminism; Female characters

## Introdução



Frame do filme *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929)

**N**ascida em 1904 em Vila Flor, no norte de Portugal, Carmen Santos (Maria do Carmo Santos Gonçalves) emigra com a família aos oito anos para o Rio de Janeiro. Alguns anos depois, abandona os estudos na escola pública e começa a trabalhar em uma oficina de costura para complementar a renda familiar. Ana Pessoa,<sup>1</sup> ao descrever a trajetória de Carmen, identifica que era comum as moças de famílias das classes populares desempenharem esse trabalho típico do universo doméstico feminino como as atividades de tecer, costurar e pregar botões nas oficinas de costura. Era também uma forma de buscar autonomia nos espaços públicos. Logo Carmen passa ao cargo de vendedora de varejo, e é reconhecida por sua beleza. Ela poderia ter se limitado a viver como assistente de costura ou trabalhadora em lojas de departamentos, não fosse o seu desejo em se tornar atriz de

---

<sup>1</sup> PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 22.

cinema. Em 1919, com seus 14 anos, foi selecionada, entre muitas outras jovens, no teste para protagonista da primeira produção da Omega Film, *Urutau*, dirigida pelo americano William Jansen, com representações indígenas e ela como uma moça desolada. O filme foi concluído e não lançado nos cinemas. Nos anos 1920, Carmen Santos retorna às filmagens com o apoio de um jovem empresário, Antônio Seabra, pai de seus filhos e um rico empresário da indústria têxtil, com quem teve um relacionamento prolongado e só oficializado pouco antes de falecer. Sua relação foi malvista pela sociedade e eram constantes as fofocas, por isso ela buscava discrição para mantê-la longe de publicidades. “Carmen tinha entre 15 e 16 anos quando conheceu Seabra. A paixão foi um impulso para a jovem atriz se afirmar com suas perspectivas profissionais” e a “romper com um dos mais sagrados valores da sociedade de sua época: a virgindade”<sup>2</sup>.

A criação de sua própria companhia, a Filmes Artísticos Brasileiros - FAB viabilizou duas adaptações de romances que expunham a sensualidade de jovens, *A carne* (1924), do romancista Júlio Ribeiro, e *Mademoiselle Cinema* (1925), uma adaptação do romance de Benjamin Costallat, ambos dirigidos pelo estrangeiro Leo Marten. Embora esses filmes não tenham sido lançados comercialmente, ela era uma atriz reconhecida e foram constantes as coberturas de suas produções em periódicos como *Para Todos* e *Selecta*. A FAB passa por um incêndio em 1926, e a atriz fica temporariamente ausente das filmagens. Posteriormente, em 1929, a atriz inicia sua parceria com o cineasta Humberto Mauro e demarca sua presença no Ciclo de Cataguases.

Entre inúmeros projetos, Carmen Santos teve marcantes atuações em sete longas-metragens: *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, Brasil, 1929), *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1930), *Onde a terra acaba* (Otávio Gabus Mendes, Brasil, 1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1942), dirigidos por Humberto Mauro e produzidos por ela, e por fim, *Inconfidência Mineira* (1948), dirigido e produzido pela própria Carmen Santos. Importante ressaltar a participação da atriz na produção

---

<sup>2</sup> Segundo os preceitos jurídicos do período, o relacionamento sexual precoce era severamente punido, “o desvirginamento de menores de 16 anos, independente do uso ou não de violência, era considerado um estupro” *Ibid.*, p. 35.

inacabada *Onde a Terra Acaba* de Mário Peixoto. O grande estúdio que ela idealizou em 1934, a Brasil Vox Film, no ano seguinte nomeado como Brasil Vita Filme, viabilizou sua participação como produtora de três filmes dirigidos por Luis de Barros: *Malandro e a Grã-Fina* (1947), *Inocência* (1949) e *O Rei do Samba* (1952). Entre todas as produções em que atuou, apenas três não foram perdidas devido a incêndios ou má conservação. Hoje, além dos três longas-metragens existentes, os filmes do período silencioso *Sangue mineiro* e *Limite* e o filme sonoro *Argila*, as imagens de arquivo referentes às produções audiovisuais inacabadas e acabadas são testemunhos de suas atuações. Esses existentes filmes do período silencioso (*Sangue mineiro* e *Limite*) constituem o principal corpus de análise deste estudo sobre as atuações da atriz, cuja carreira foi interrompida aos 48 anos em decorrência de câncer. Serão analisados apenas fragmentos do filme perdido *Onde a terra acaba*, encontrados no documentário, que tem o mesmo título, de Sérgio Machado, lançado em 2002. A proposta é analisar a relação entre a atriz e as personagens que interpretou nesses filmes, respectivamente, a jovem que vive uma desilusão amorosa e se revela a si mesma, a prostituta bem-vestida na beira do cais que ironiza o homem, e a escritora com suas problemáticas. A discussão se centra nos modos de atuações da feminilidade dissidente como forma de resistência ao discurso conservador.

As encenações da atriz e sua presença na insurgência de um cinema feito por mulher instigam a entender quanta resistência ela conseguiu contrapor ao contexto conservador. Recorre-se a referências teóricas sobre gestos e atuação para contextualizar o que era a representação da mulher no cinema brasileiro no fim dos anos 1920, e durante os anos 1930 e 1940 –época em que periódicos ilustrados, como *A Cena Muda*, *Para Todos*, *Palcos e Telas*, *Cinearte* e *Selecta* eram referências para o público feminino. Essas revistas que promoviam o cinema veiculavam imagens da idealizada mulher moderna.

Carmen Santos desempenhou personagens autônomas e vislumbrou sua projeção em um *Star System*, baseado no modelo de Hollywood. Ela soube trabalhar sua imagem nas revistas, ganhou visibilidade e foi reconhecida como estrela do cinema brasileiro. Também ganhou notoriedade por sua luta pelo cinema brasileiro entre os anos 1930 e

1940. Suas atuações e sua condição de produtora e diretora envolvida na indústria cinematográfica podem ser consideradas como ousadas e desafiantes à hegemonia do pensamento conservador na produção cinematográfica da época. Os diversos depoimentos da atriz publicados nos jornais e os estudos feitos sobre seus discursos confirmam seus confrontos com a mentalidade patriarcal. Essas referências oferecem subsídios para o trabalho de contextualizar a *persona* da atriz. Busca-se entender sua *star-image* moldada pelas dissidências. Recorre-se aos estudos já realizados sobre ela, e especialmente ao livro *Carmen Santos - o cinema dos anos 20*,<sup>3</sup> célebre biografia escrita pela pesquisadora Ana Pessoa, que também é autora de artigos dedicados a destacar a representação da atriz no cinema.<sup>4</sup> Incluem-se as referências dos *star studies* para discutir questões do jogo e da *persona* da atriz (Guimarães, Vincent, Dyer, Morin). Dialogamos<sup>5</sup> com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales da Universitat Pompeu Fabra –Barcelona– que originaram os livros publicados: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos (España, Italia, Alemania (1939-1945))*, publicado em 2018, e *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (2022) –ambos organizados por Nuria Bou e Xavier Pérez (eds). Sem negar a visão das estrelas como resultado de uma construção patriarcal que necessitava satisfazer os valores religiosos, morais e sociais do franquismo, o Colectivo busca identificar o papel das atrizes nas telas e a capturar a gestualidade muitas vezes restrita ao comportamento passivo exigido para a expressão da feminilidade da época. Assim como propõe a metodologia do Colectivo, os marcos

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> PESSOA, Ana. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévelis”. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, pp. 35-43 y “Argila, ou falta uma estrela... és tu!”, *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, v. 3, n. 1, janeiro-março 2006, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/897> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

<sup>5</sup> Importante esclarecer que o presente estudo sobre a *star-image* e as interpretações de Carmen Santos faz parte de um projeto maior e que envolve outras atrizes e outras filmografias produzidas durante os anos 1930 e 1940 na América Latina em um estudo comparado com o cinema espanhol da mesma época. A pesquisa “Atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina - estudo comparado com o cinema espanhol (1930-1940)” em desenvolvimento na Escola de Artes e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) envolveu estágio de pesquisa pós-doutoral junto ao Coletivo CINEMA - UPF com bolsa de pesquisa PDE-CNPq.

teóricos do feminismo também nos orientam na análise das atuações da atriz em uma perspectiva de gênero. Por fim, expõe-se o desenvolvimento das hipóteses sobre as dissidências de Carmen Santos nos filmes produzidos durante o período silencioso.

Um estudo da performance –o jogo da atriz–, programa gestual, postura física, movimentos corporais e faciais, timbre e projeção de voz –permite a identificação de sua gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. O gesto, pensado a partir de uma política de visibilidade das condições do momento para as produções audiovisuais, permite entender as relações da atriz com seu personagem e com o mundo social representado. Interessa perceber a gestualidade em seu potencial de romper com normativas impostas às atrizes historicamente. Busca-se compreender as formas pelas quais os gestos nas interpretações de Carmen Santos, assumidas na posição de dissidências, constroem uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais do Brasil. Ela entrou em cena em 1919, atravessou a última década na República Velha, marcou presença como a protagonista de *Sangue Mineiro*, atuou em *Limite*, um ano antes de Getúlio Vargas assumir o poder e exercer um projeto de desenvolvimento do Brasil pautado no pensamento conservador influenciado pelo populismo nascente e o nacionalismo. As atuações dela no cinema brasileiro podem ser responsáveis por abrir o espaço, no cinema, às críticas necessárias ao discurso conservador e patriarcal da época e que persistem até hoje.

### **Uma *star image* formada pelas dissidências – a identificação com a mulher livre no cinema brasileiro**

Entre 1912 e 1922 o comércio cinematográfico se desenvolve consideravelmente no Brasil, mas torna-se cada vez mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas de cinema. Paulo Emílio Salles Gomes<sup>6</sup> recapitula as condições desse período, considerado por ele como a segunda época do cinema brasileiro, um momento em

---

<sup>6</sup> SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 50.

que a realização de “filmes de enredo” foi precária e escassa. Ao todo, foram produzidos sessenta filmes, sendo uma porcentagem considerável de curtas-metragens, destinados às vezes à mais variada publicidade comercial. “Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal.”<sup>7</sup> Na terceira época:<sup>8</sup> 1923 a 1933, as revistas *Selecta* e *Para Todos* transformavam-se nos maiores veículos da “primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção”<sup>9</sup>. Essas publicações, com Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos* –ambos, mais tarde, escreveram na revista *Cinearte*, disseminavam a consciência cinematográfica por meio das informações e do diálogo com o público. “O estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro”<sup>10</sup>.

Em 1923, as filmagens acontecem em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades do interior do Estado Minas Gerais. A cidade mineira que se destacou foi Cataguases, com Pedro Comello, artesão italiano experiente e empreendedor, que inicia Humberto Mauro –cineasta considerado como a primeira personalidade revelada pelo cinema

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> A periodização da história do cinema brasileiro pensada por Paulo Emílio Salles Gomes divide-se em cinco épocas: 1896-1912, 1912-1922, 1923- 1933, 1933-1949 e 1950-1966. Vale destacar que Jean Claude Bernardet propõe uma análise dessa história do cinema brasileiro considerando que a Idade de Ouro não se encontra exatamente no início dos tempos. O marco inaugural (a filmagem de 1898, na Baía de Guanabara), depois do qual pouco acontece, “e temos que esperar 1907 para que floresça a Bela Época”, BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 40. “Durante 10 anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local”, escreve SALLES GOMES, *op. cit.*, p. 50. Foi então a terceira época, de 1923-1933, o principal momento de produção cinematográfica brasileira, com 120 filmes – o dobro de produção da segunda época. Foi em 1928 que o cinema brasileiro começa a dominar os recursos narrativos. No entanto, a produção de filmes sem sonorização vigorou durante mais cinco anos, até aproximadamente 1933. Muitos filmes mudos foram exibidos sonorizados pelo sistema de discos, o que não alterava em nada o fato de terem sido concebidos dentro das normas do cinema silencioso.

<sup>9</sup> SALLES GOMES, *op.cit.*, p. 50.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60.

brasileiro. Em 1925, as experiências de Comello e Humberto Mauro resultam a produção do curta *Valadião, o Cratera* (1925) e dos longas-metragens *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1930), com atuação de Carmen Santos. A parceria entre Comello e Mauro acaba antes da finalização de *Thesouro Perdido*. Mais tarde, Comello produz *Senhorita agora mesmo* (1927), com atuações de sua filha Eva Nil que se destacou por sua beleza, sensibilidade e por ser vibrátil.

As principais atrizes atuantes na segunda e terceira época estão aqui identificadas. Aurora Fulgida, a heroína de José de Alencar em *Lucíola* (1916), filme produzido por Antônio Leal e dirigido por Franco Magliani. Antonia Denegri, atriz preferida do diretor Luiz de Barros, alcançou certa popularidade por meio dos filmes e peças que interpretou. A portuguesa Otília Amorim, com marcante passagem no filme de Luiz de Barros, *Alma sertaneja*, em 1919, com cenas em que aparecia nua. Sua precursora, Miss Ray, também apareceu nua em sequência com o demônio no *Le Film du Diable*, “brasileiríssimo apesar do título”<sup>11</sup>. Vale destacar as duas brasileiras, Iolanda Diniz e Iracema de Alencar. Sobre os atores, na primeira fase, Leonardo Loponte e João de Deus reaparecem com frequência, assim como alguns diretores, entre os quais Vittorio Capellaro e Franco Magliano, como intérpretes nos próprios filmes. “Repetindo o fenômeno das atrizes principais, quase todos os astros são estrangeiros oriundos do teatro, predominando no Rio os portugueses, e em São Paulo, os italianos.”<sup>12</sup>

Aqui nos limitamos a avaliar a *star-image* e as performances de Carmen Santos, a portuguesa que se torna atriz e brilha no cinema brasileiro. No entanto, suas atuações poderiam ser comparadas com as de outras atrizes, como Anita Sabatini, Carmem Violeta, Eva Schnoor, Eva Nil, Gracia Morena, Lelita Rosa, Lola Lys, Nita Ney, Taciana Rei, Olga Breno, e Polly de Viena, que atuaram na época. Também poderíamos incluir estudos sobre as interpretações da icônica Carmen Miranda, e de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 90.

Cléo de Verberena e Gilda Abreu. As duas últimas foram contemporâneas de Carmen Santos e, além de atuar, também dirigiram.

Os discursos sobre Carmen Santos na imprensa subsidiam esta análise de sua postura como atriz, diretora e produtora que conquistou visibilidade no cinema brasileiro entre os anos 1920 e 1940. Suas atuações no cinema do período silencioso privilegiam a expressão corporal, e visibilizam o erótico que se expande para além dos gestos, roupas e acessórios. Sua imagem como intérprete pode ser vista como ícone de beleza e talvez inspirasse o público feminino a obter o ideal da mulher livre.

Carmen Santos entrou em cena justo quando se tornam mais visíveis as pautas feministas no Brasil. Antes da conquista do sufrágio feminino em 1932, durante o governo de Getúlio Vargas, destacam-se os empenhos das sufragistas brasileiras, como Bertha Lutz e Leolinda Daltro, em campanhas e manifestações pelo direito ao voto feminino. Em 1922, Bertha Lutz representa as mulheres brasileiras na Primeira Conferência Pan-Americana de Mulheres, e mais tarde, na Associação Pan-Americana pelo Progresso das Mulheres. Ela foi líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Leonilda Daltro foi fundadora do Partido Republicano Feminino, uma das primeiras organizações sufragistas no Brasil.

A *persona* de Carmen Santos está organizada de acordo com a ideia de autonomia e independência na década de 1930, um momento em que as mulheres brasileiras, entre as duas guerras mundiais, manifestam-se com novas subjetividades nos espaços públicos. O corpo feminino reivindica sua liberdade de expressão. Inspiradas no modelo de mulher moderna, as saias mais curtas e o corte de cabelos curto “significa nova mulher, nova feminilidade”<sup>13</sup>. Cortar os cabelos é sinal de emancipação, e assim se delineia uma silhueta andrógina e novos tipos de vestuário: “o chapéu sem abas, o tailleur (Chanel), a saia-calça, a calça comprida. Novas atitudes: fumar, dirigir automóvel, ler jornal em público, frequentar cafés”<sup>14</sup>. As imagens públicas das estrelas eram as principais referências dessa nova feminilidade. Assim como na Europa e nos

---

<sup>13</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 61

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

Estados Unidos, no Brasil as revistas veicularam imagens das estrelas que inspiram o amplo público feminino.

Edgar Morin (1980) identifica na dialética do ator e da representação que beleza e espiritualidade se conjugam para constituir a essência mítica da personalidade da estrela. Seria uma sobrepersonalidade que se deve verificar sem cessar nas e pelas aparências: “elegância, vestuário, propriedades, animais, viagens, caprichos, amores sublimes, luxo, riqueza, gastos, grandeza, refinamento, o todo apimentado, segundo uma dosagem variável, de simplicidade requintada e de extravagância”. Beleza, espiritualidade, sobrepersonalidade, estas qualidades atraem-se e recobrem-se reciprocamente. Constituem os ingredientes elementares, “sem dúvida não de todo o ‘estrelato’ mas, vê-lo-emos, do ‘estrelato’ feminino”<sup>15</sup>.

No Brasil o projeto de cinema industrial não vigorou como ocorreu no México e na Argentina, países que de fato estabeleceram um *star system*. No entanto, as revistas brasileiras geraram um modelo publicitário de estrelato feminino próximo ao promovido pelo *cinema mainstream*. Discorrer sobre a *star-image* de Carmen Santos, que é extensa, multimídia e intertextual, implica reconhecer o lugar privilegiado de sua imagem, para além dos filmes em que atuou. Provavelmente, na fase inicial, a atriz foi mais conhecida por seus depoimentos e entrevistas nas revistas especializadas em cinema do que pela circulação dos filmes com suas atuações. Suas entrevistas, biografias e cobertura na imprensa mostram os feitos da estrela e de sua vida diária. Ou seja, segundo Richard Dyer,<sup>16</sup> além dos filmes, a imagem de uma estrela também se define pelo que as pessoas dizem ou escrevem sobre ela.

É notório os enfrentamentos da atriz-produtora-diretora ao *status quo* da sociedade: “Um talento em revolta permanente contra todas convenções, preconceitos e mentiras sociais” assim a define o jornalista Afonso de Carvalho em artigo publicado

---

<sup>15</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 45.

<sup>16</sup> DYER, Richard. *Film Stars and Society*. Second edition. London: Routledge, 2004, p. 11.

no jornal *A Manhã*, em 1935. Ana Pessoa<sup>17</sup> inclui a descrição do jornalista sobre a dama possuir personalidade forte, rígida e imperativa.

Movimentos rápidos, incisivos, retangulares. Sem meneios, sem artifícios, sem curvas, sem futilidades. Espírito de decisão, qualidades de chefe. Energia inquieta. Um espírito de general à procura d'um exército... Vontade indomável, intransigente. Uma mulher que caminha como homem, com saltos Luis XV. Passos largos, firmes, duros, ritmados. Uma linha reta atravessando a multidão, indiferente às calçadas, à chuva e aos homens.<sup>18</sup>

Carmen Santos fez parte do movimento que reivindicou apoio do governo para viabilizar as produções nacionais. A atriz escreveu uma carta<sup>19</sup> ao presidente Getúlio Vargas:

No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de 'estrela' —eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade e, por isso, quase sempre, sozinha.<sup>20</sup>

Ela menciona ainda querer produção conscienciosa: “é cinema na nossa língua; costumes, ambientes, técnica, tudo brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro”.

Ana Pessoa<sup>21</sup> comenta a trajetória de Carmen Santos poder ser confundida com uma história do cinema: “ao ser escolhida para protagonista de *Urutau* (1919), a pobre imigrante portuguesa Maria do Carmo escapa ao destino dos ateliês de costura e dos balcões dos magazines e, amparada pela paixão de um jovem empresário, se torna uma estrela de cinema”<sup>22</sup>. Contudo, ela não se ajustaria aos limites do papel de musa sedutora: assumiu as rédeas de sua carreira e engajou-se incansavelmente na construção de uma cinematografia nacional. Atuou diretamente na realização de seus filmes, escolhendo projetos, contratando diretores, produzindo, estrelando e

---

<sup>17</sup> PESSOA, Ana. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévelis”, *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, p. 41.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Carta de Carmen Santos ao Dr. Getúlio Vargas. Arquivo CPDOC. *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> PESSOA, 2002, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

dirigindo filmes e companhias. “Carmen Santos foi uma personalidade moldada pelo encontro do fascínio do cinema com as novas perspectivas sociais da mulher.”<sup>23</sup>

Destacamos neste estudo sobre as imagens e os discursos de Carmen Santos a preocupação da atriz em tornar visíveis as contradições sociais do Brasil na época, dando visibilidade aos problemas vivenciados pela população desfavorecida em *Favela dos Meus Amores*, como professora que se dedica ao aprendizado e como prostituta em *Limite*. Esse enfoque crítico pode ser percebido nos filmes em que atuou e, mais intensamente, naqueles que dirigiu e produziu. Essa preocupação delimita sua direção e produção do filme histórico, *Inconfidência mineira*, no qual também desempenha o papel da personagem feminina principal Bárbara Heliodora –a heroína do movimento de independência ocorrido na então capitania de Minas Gerais, Estado do Brasil, contra a dominação e a política fiscal de Portugal. O filme é uma recriação dos acontecimentos que no século XVIII levaram Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, à morte por enforcamento por sua participação no movimento. A produção só foi concluída após 11 anos de sua idealização –de 1937 a 1948. Bárbara Heliodora é a última personagem interpretada pela atriz e os testemunhos de sua atuação se limitam a imagens, textos e pequenos fragmentos deste filme perdidos, entre outros, no incêndio da produtora de Carmen Santos.

Lívia Cabrera<sup>24</sup> investiga os anos de produção do filme *Inconfidência Mineira* (1936-1948) e conclui o quanto Carmen Santos trabalhou duro, realizava pesquisas para realizar seus projetos, estava sempre envolvida em parcerias com intelectuais e técnicos. Recupera os envolvimentos dela em discussões políticas e ressalta sua proposição de formar entidades de classe em defesa dos interesses dos produtores. Constata que Carmen tinha domínio e uma função técnica na organização de um estúdio e dos sets de filmagem e discute sobre as divergentes visões sobre seu trabalho e as adversidades enfrentadas com outros técnicos (homens) por ser ela a produtora e

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>24</sup> CABRERA, Lívia Maria Gonçalves. ‘O maior drama nacionalista do Brasil’: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948), Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, 2020.

dona do capital. Marina Tedesco e Livia Cabrera analisam a construção de Carmen Santos no média-metragem *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães e nas séries *Mulheres no Cinema* (1993) exibida pela Rede Manchete, *As mulheres no cinema brasileiro*, difundida no Canal Brasil em 2001, e *As Protagonistas* (2021) de Tata Amaral veiculada no CineBrasilTV.<sup>25</sup> Tais pesquisas embasadas na imagem pública de Carmen confirmam que a atriz tinha consciência da mentalidade patriarcal e teve que sobreviver em ambiente hostil a mulheres. O fato de Carmen ter um relacionamento com um homem rico que oferecia subsídios para os seus projetos também provocou falatórios.

Tatiana de Carvalho Castro<sup>26</sup> analisa fragmentos do diário pessoal de Carmen que foram vinculados no Jornal das Moças e trataram de apresentar a linguagem construída pela cineasta em parceria com suas leitoras. “Assim, por meio de uma linguagem carregada e triste, Carmen Santos revelava uma personalidade cansada e com pouca fé na humanidade, mostrando como as marcas da violência simbólica podem influenciar a escrita dela e de diversas mulheres.”<sup>27</sup>

Reitera-se que a imagem de Carmen Santos pode ser estudada em seus discursos divulgados na imprensa, em suas atuações em filmes existentes, *Sangue mineiro*, *Limite* e *Argila*, e em alguns rastros (geralmente imagens fixas) referentes aos filmes perdidos, *Urutau*, *A carne*, *Mademoiselle Cinema*, *Favelas dos meus amores*, *Cidade Mulher* e *Inconfidência Mineira*, e ainda em fragmentos do inacabado filme *Onde a terra acaba* de Mario Peixoto, com curtas cenas que mostram a atriz. A análise das encenações e dos discursos de e sobre Carmen Santos permite perceber a progressão de suas personagens interpretadas com suas dissidências ao que é normativo. Embora tenhamos como enfoque estudar a *star image* e as atuações de Carmen Santos durante

---

<sup>25</sup> CABRERA, Livia e Marina Tedesco. “Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres”, *En la otra isla*, n. 4, 2021, p. 20. Disponible en: <https://www.enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/46> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

<sup>26</sup> DE CARVALHO CASTRO, Tatiana. “A escrita de si produzida por Carmen Santos nas páginas do Jornal das Moças 1931-1934”, *Temporalidades*, edição 38, v. 14, n. 2, 2023, p. 142. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/40993> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

<sup>27</sup> *Ibid.*

o período silencioso, consideramos a importância de avaliar sua imagem pública e suas atuações em filmes sonoros até mesmo para entender o que muda ou se mantém como subjetividade dissidente em seus diferentes papéis.

As mulheres caracterizadas como dissidentes atuam de forma a se desviar do discurso conservador, apresentando subjetividades que se opõem ao padrão estético do feminino normativo. Suas posturas causam incômodo e visibilizam questões tabus como o aborto, o suicídio, o feminicídio, os silenciamentos às opressões historicamente vividas. Ao se apropriarem do texto, com gestos e posturas, elas definem novos territórios. São atrizes sem medo de que suas posturas sejam divergentes ao estabelecido. São elas que causam estranheza e dão o sentido a uma narrativa política. Seus desvios são associados às entranhas do feminino que podem revelar o que é horripilante.

Em *Sangue Mineiro*, Carmen Santos interpreta a jovem órfã Carmen, que vive sob a proteção de seu tutor, um rico empresário. Ela foi entregue com dez dias de vida por seu pai e criada como se fosse irmã da filha do tutor. No Solar, onde vive, Carmen usa vestidos refinados e dirige carro em uma época em que esse era um artigo de luxo. Ela se apaixona por um amigo da família, mas tem o amor roubado pela filha biológica, Neuza (Nita Ney), de seu tutor que, com postura de moça ousada, com vestidos decotados e ombros de fora, retorna de um período de quatro anos de estudos na capital mineira.

A sequência que apresenta Carmen na festa com seu olhar voyeurístico sobre o casal que se abraça sem vergonha revela a fixação da personagem em não os perder de vista, até que as imagens chocantes causem sua desorientação, que culmina em uma tentativa de suicídio. Ela se joga no rio com a ideia de morrer afogada. Mas sem saber que estava sendo vista por dois primos amigos Cristóvão (Maury Bueno) e Max (Máximo Serrano) que decidem correr e entrar no rio antes que ela se afogue.

Renunciar a um relacionamento com um homem que traiu sua confiança (ao beijar sua irmã postiça, quem correspondeu com gestual provocativo talvez não a coloque em uma condição de sacrifício para liberar seu namorado para Neuza. Em um

primeiro momento, para ela, seria melhor não existir do que conviver com pessoas que a traíam. A tentativa de suicídio pode ser vista em sua essência transgressora, no sentido da recusa a viver em uma realidade opressora (conviver com a irmã postiça e o ex-namorado se afagando na mesma casa onde vive). Logo que resgatada a personagem mostra ter consciência de seu valor. A oportunidade de ajuda muda os projetos de vida da personagem.

Em *Limite* temos a representação da prostituta disposta a seduzir (o papel de Carmen Santos), da costureira que está foragida por ter cometido um crime (a personagem de Olga Breno), da mulher casada que trai o marido para realizar seus desejos (atriz não citada nos créditos do elenco do filme –só vemos sua silhueta e enquadramentos que não mostram seu rosto. Temos ainda a mulher que abandona o lar e o marido alcoólatra (personagem interpretada por Taciana Rei). Elas podem ser vistas como transgressoras e ao mesmo tempo, de algum modo, representam os desejos mais ocultos daqueles que se escondem nos cumprimentos das normas sociais. Essas mulheres dissidentes (a costureira fugitiva, a esposa que abandona a casa e o marido, a prostituta que cobiça homens, a amante que mantém segredo de possuir uma doença), em uma produção de caráter experimental são expressão radical e libertária às normativas do cinema dominante. Elas performam situações subversivas que ameaçam normativas do ideário de nação, mulher e família vigente à época.

Como exemplo das atuações de Carmen Santos em filmes perdidos, em *Favela dos meus amores* são identificadas as condições de autonomia da atriz ao compor sua personagem, a generosa professora Rosinha, que provocou questionamentos na crítica sobre as roupas que vestia, pois contrastavam com o estilo de vida no morro carioca. Marcos Napolitano<sup>28</sup> recupera em carta ficcional, “publicada pelo Diário de Notícias (13/10/1935, p. 8)”, a resposta de Carmen Santos (como personagem Rosinha) aos críticos que notavam seu apreço pelo luxo, “incompatível com a vida no morro”. Segundo o argumentista do filme *Favela dos meus Amores*, Henrique Pongetti, sua

---

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favela dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009, p. 148. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096>

fixação pelo vestuário influenciou mudanças nos diálogos: “marinheiros moradores da favela traziam das suas viagens vestidos de Paris, sapatos da Itália, peles do Canadá”<sup>29</sup>.

Sobre sua atuação em *Cidade Mulher* podemos constatar a crítica que faz ao comportamento machista na própria fala da atriz sobre os enfrentamentos de sua personagem “[...] uma daquelas mulheres amargas que precisam vender sorrisos em cabarés”<sup>30</sup>. Análises como essas já realizadas permitem compreender a progressão de suas personagens, e até mesmo o reconhecimento da consciência crítica da atriz sobre as representações das mulheres que interpretou.

No existente filme *Argila* (Humberto Mauro, Brasil, 1940), Carmen Santos faz o papel de uma viúva abastada que sustenta a cultura local e se apaixona por um homem simples, um artesão de cerâmica, no estilo marajoara, típico dos povos indígenas do norte do Brasil. Através de seu corpo e gestos, a personagem *femme fatale* supera as expectativas com seus recursos de sedução. A sequência que antecede a cena do beijo, enquanto a personagem feminina, sentada em um sofá, fuma seu cigarro com os olhos fixos no personagem masculino, seu objeto de desejo, mostra o encontro entre a mulher rica e o homem simples. Por meio do jogo de sobreposição de imagens, que envolve o plano da atriz sentada e o *close* de seu rosto, novos significados se desenvolvem na narrativa, além da realização de sua sedução.

As caracterizações das personagens interpretadas por Carmen Santos o “corpo fictício”<sup>31</sup> que se manifesta sob o envoltório de um programa gestual definido, instigam identificar na relação entre personagem e atriz, o que se sobrepõe aos discursos determinados pelo autor. Tal como a *femme fatale* fuma um cigarro de forma peculiar. Ela move os lábios como se brincasse com a fumaça que exala. Um modo de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> ROMAGNA, Afonso Felipe G. L. *No ritmo do cinema brasileiro: um estudo sobre as relações entre o cinema e a música popular no filme Cidade Mulher (1936)*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, São Paulo, UAM, 2016, p. 47.

<sup>31</sup> AMIEL, Vincent, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Jean-Laurent Viviani e Christian Viviani, (orgs.). *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 3.

fumar que tende a expressão de assumida sensualidade e que pode ou não estar em um programa gestual definido pelo diretor. Outro exemplo é a forma irônica como Carmen Santos saboreia uma fruta em *Limite*. Essas performances da atriz podem ser vistas em uma perspectiva crítica que permite avaliar suas condições simbólicas de resistência aos ditames conservadores para a atuação fílmica.

Considera-se a atuação do ator no filme, percebida como uma forma privilegiada de expressão gestual, mas também em sua condição de ser objeto de reinterpretação delegada pela produção, ou direção. Assim, também deve ser considerado o estágio inicial da escolha dos atores pelo diretor. Ou seja, analisar a atuação da atriz envolve também considerar o trabalho de direção. Neste caso, os dois grandes diretores, Humberto Mauro, considerado o pai do cinema brasileiro, e o esteta sensível e refinado, Mario Peixoto, cada um com seu estilo, privilegiaram as personagens femininas como mulheres autônomas e que desafiam as normas vigentes.

Sheila Schvarzman<sup>32</sup> parte do período de cinema regional e expõe o estilo do diretor Humberto Mauro pela maneira como ele explora a natureza nos cenários e emprega o melodrama e triângulos amorosos, além de construir aspectos de uma identidade nacional. Eduardo Morettin,<sup>33</sup> em uma reflexão sobre as obras do cineasta comenta sobre o interesse por filmes que “acompanham as novidades dos *studios* americanos”<sup>34</sup> e relaciona a Neuza (Nita Ney) e a configuração da festa de recepção dessa personagem em *Sangue mineiro*:

(...) no momento em que Neuza, uma das heroínas da história, “garota moderna educada à americana”, como nos informa o letreiro, é apresentada à “alta” sociedade. Em um solar neocolonial, uma festa de caráter eminentemente popular como a noite de São João é representada como um refinado baile com trajes a rigor, incluindo smoking para os homens.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

<sup>33</sup> MORETTIN, Eduardo. “Humberto Mauro”, *Alceu. Revista Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 49. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=264&sid=27>. [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

Por outro lado, a presença de Carmen Santos pontua a intenção do diretor em construir uma identidade mineira adaptada ao Brasil moderno, mas que mantenha os valores tradicionais. As imagens da estrela em cenários rurais fundem-se a uma Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, com nuances de estilo *belle époque* da arquitetura do final do século XIX, para fixar uma noção de identidade nacional.

Em *Limite*, um filme menos normativo, Carmen Santos, como a prostituta, performa subjetividade dissidente. Nesse filme único de Mário Peixoto, considerado a grande obra-prima do cinema brasileiro e um marco na produção cinematográfica clássica, o uso de esquemas narrativos, tais como a sobreposição de planos, a fragmentação de sequências e a repetição de imagens e de elementos visuais - conduz o espectador a entender o conceito ensaístico. Ciro Inácio Marcondes<sup>36</sup> ao analisar o contexto histórico e a estética do filme *Limite* percebeu uma das mais espetaculares produções realizadas pela intuição humana. Identifica camadas narrativas tradicionais e uma simbolização hipnótica, que faz dessa produção um confronto épico do homem com a natureza. Consideramos que as atrizes fazem parte dessa construção formal do filme *Limite*. Suspeitamos que as diversas formas como as atrizes incorporam seus papéis definem o fundamento central de leitura e conexão entre o filme e o ensaio.

A proposta de análise de uma obra cinematográfica ou mesmo a análise da performance ou o jogo de um ator, pode fazer o percurso contrário do que normalmente se segue com a referência das escolhas do diretor no desenvolvimento do plano de atuação dos intérpretes. Pedro Guimarães<sup>37</sup> propõe uma alternativa a ordem da metodologia das análises estéticas em torno de filmes e produtos audiovisuais, nos quais o ator geralmente é visto como acessório. Esta forma inversa de análise resulta no estudo que parte sempre do ator, com foco na discussão em torno de cinco eixos de análise: o ator e sua personagem, o ator e o realizador, o ator e a mídia, o ator e a *mise-en-scène*, e, por fim, o ator e a técnica. Resumidamente, nas

---

<sup>36</sup> MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o Poema em Filme*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília (UNB), 2008.

<sup>37</sup> GUIMARÃES, Pedro. "O ator como forma fílmica. Metodologia dos estudos atorais", *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 2019, v. 6, n. 2, p. 81. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>.

relações entre ator e personagem, cabe uma identificação secundária da relação do ator com o espectador. Nos processos de identificação primária, entre ator e personagem, Damour<sup>38</sup> usa a metáfora romântica do trabalho atoral, o ator “desaparecendo” para que o personagem apareça. “Na vertente oposta, a atuação pode focar atenção no seu processo, sua crítica ou comentário: ator e personagem se alternando ou aparecendo em um mesmo corpo, ator refletindo sobre seu ofício, o atuar aparecendo como forma.”<sup>39</sup> Na relação entre ator e realizador, entre as vastas possibilidades de relações entre eles, cabe perceber o uso do ator como “manutenção do ilusionismo” ou como “quebra da transparência da narrativa”. Nesse eixo, cabe a análise do trabalho de Carmen Santos na primeira opção, a do classicismo, da transparência, vamos encontrar em *Sangue Mineiro* de Humberto Mauro e a da vanguarda, da opacidade, em *Limite* de Mário Peixoto.

A análise da relação entre o ator e a mídia amplia este campo dos estudos sobre Carmen Santos, com elementos da sociologia do meio cinematográfico e da comunicação para entendê-la como peça no processo comunicacional que envolve a criação de sua *persona* pública. “O discurso fílmico que determina o trabalho do ator e sua imagem pública (relações ator-personagem, principalmente) será determinado também pelos discursos parafilímicos que agem de maneira similar.”<sup>40</sup>

No eixo analítico, o ator e *mise en scène*, pode ser aplicada a noção de “automise-en scène”<sup>41</sup> segundo a qual o direcionamento formal do filme é estabelecido por uma via de mão entre corpo filmante (atrás da câmera, realizador) e corpo filmado (ator, frente à câmera); e, conjuntamente, a teoria do “ator-autor”<sup>42</sup> e a “política dos atores”<sup>43</sup>, que visam estudar o ator nos mesmos parâmetros estilísticos dos realizadores. Finalmente, na relação entre a atriz e a técnica, considera-se as posturas corporais de Carmen Santos, “que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator

---

<sup>38</sup> *Apud.* GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 82.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desemboca-se no estudo da figura de retórica do ‘olhar para a câmera’ como gerador do tão falado efeito brechtiano da ‘quebra da quarta parede’<sup>44</sup>.

### **Personagens femininas que encenam dissidências**

Sob a premissa de reunir conhecimentos que subsidiem a comprovação da influência de uma feminidade dissidente nas atuações de Carmen Santos na construção da história do cinema são revistos os estudos sobre atrizes com foco na expressa importância das intérpretes mulheres na criação de filmes, como forma de resistir à política habitual dos autores por uma alternativa política para as atrizes.<sup>45</sup> Reiteramos o diálogo com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales –Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. O papel das mulheres nos filmes dos períodos de repressão é considerado na condição de vigilância, mas também do que se escapa do corpo erótico das atrizes e persiste contra a retórica do silenciamento. As tensões entre censura na ditadura franquista e expressão do corpo feminino são consideradas diante das alterações, conscientes ou não, que a imagem fílmica proporciona aos ditados morais da ideologia fascista. Abordar esse problema no cinema marcado pela censura significa forçar ao máximo a tensão entre o que é considerado proibido e aquela tentativa de erotismo nunca completamente silenciada que é ativada a partir do próprio sujeito feminino.<sup>46</sup> Ainda que o cinema seja um meio para fixar esse modelo de comportamento feminino, por ser um espaço para a representação da realidade, “certos signos de resistência nos corpos e nos gestos escapam à censura, e são como intentos de quebrar o molde figurativo da submissão católica”<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>45</sup> BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

<sup>46</sup> BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022.

<sup>47</sup> DE LUCAS, Gonzalo. “El cuerpo místico”. En: Bou, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022, p. 61.

Tais estudos sobre o desejo da mulher e a representação feminina em um período que reprime o corpo erótico das atrizes na filmografia espanhola nos sevem de exemplo e indício, contudo nos orientam nas análises das atuações de Carmen Santos, considerando as questões políticas envolvidas no cinema brasileiro. Nesta proposta de análise –imaneente– dos filmes evidencia-se a gestualidade da atriz e a realidade representada como uma estratégia política que nos permite ver processos de representação que fogem às normas impostas às atrizes historicamente. Nas análises fílmicas identificamos o discurso conservador das narrativas e nesse processo buscamos o reconhecimento das imagens das atrizes e personagens mulheres que estruturam uma retórica feminista no cinema brasileiro. Analisar o significado das imagens das personagens de Carmen Santos envolve ver os detalhes de suas posturas, gestos e enunciados em suas estruturas simbólicas em uma perspectiva de gênero. Identificar nas atuações da atriz as elaborações críticas ao comportamento patriarcal. Isso inclui também o estudo de suas personagens autônomas, que de alguma forma subvertiam ordens e enfrentavam as normativas sociais da época.

Considera-se que a encenação e a gestualidade das atrizes tensionam a narrativa histórica construída no filme. Ou seja, a realidade retratada pode ser um elemento de tensão à condição de consciência das atrizes em relação à própria encenação. Portanto, analisar a representação de uma atriz permite entender quando a atuação e a gestualidade podem ser uma condição de resistência ao discurso normativo de um filme.

Os gestos que percebemos são os do “corpo fictício” da personagem, que o ator torna presente, “sem ser o único autor”. Os gestos não são uma expressão solitária, mas o fruto da história, da *mise-en-scène* e do encontro do filme com um espectador. Neste estudo busca-se ir além do fato de que os gestos dos atores não lhes pertencem por direito próprio, e que são o resultado da vontade de um diretor que concebe o todo como um “programa gestual”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> AMIEL et al., *op. cit.*

Identifica-se também o gesto que pode escapar de um programa gestual estabelecido pelo diretor. Sempre existirá algum detalhe na gestualidade que se sobrepõe a um programa determinado. Em *Sangue Mineiro* e em *Limite* identifica-se a noção de autorrepresentação da atriz, no sentido de argumentar que há uma tensão entre a encenação de sua personagem e o projeto de atuação definido pelo diretor do filme. Costuma ser ignorada a subjetividade própria da atriz pelo discurso crítico que considera todo o trabalho atoral ser uma estratégia do autor.

Esta análise das atuações de Carmen Santos permite a identificação de sua gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. Identificamos o processo de construção de suas personagens femininas, desde a interpretação até a recepção dos filmes para entender sua posição diante de estruturas conservadoras. Seguimos com as referências das teóricas feministas Laura Mulvey<sup>49</sup> e Ann Kaplan<sup>50</sup> que utilizam as teorias psicanalistas sobre a função do ver e da estruturação do visível para perceber a mulher para além da condição de espetáculo de um filme. A crítica à cultura e a forma como os significados do feminino são determinados em sociedade são referências utilizadas por elas para uma análise das encenações. Ann Kaplan,<sup>51</sup> em seu estudo sobre personagens mulheres, questiona a obediência feminina às normas heterossexuais patriarcais e o sistema de gênero estabelecido com suas hierarquias. Por meio do reconhecimento das dificuldades culturais e discursivas envolvidas com a situação transferencial estabelecida em sua gênese, busca entender a socialização feminina e as dificuldades das mulheres em impor os seus limites. Laura Mulvey situa os processos através dos quais a subjetividade feminina é construída para o espectador. Propõe as teorias psicanalíticas e semióticas como ferramentas para decifrar e decodificar as imagens das mulheres. O mito da Pandora exemplifica que a aparência sedutora da mulher esconde uma ameaça. Por meio de figurações da

---

<sup>49</sup> MULVEY, Laura. “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 64-83.

<sup>50</sup> KAPLAN, Ann. “La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinematográfica psicoanalítica”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 85-103.

<sup>51</sup> KAPLAN, *op. cit.*, p. 66.

história chega a uma interpretação mais complexa: a origem do horror não é a mulher, mas a ansiedade que sua imagem representa nas tradições de nossa cultura. Carmen Santos se inclui em atuações de mulheres dissidentes, e a questão da curiosidade de Pandora apresenta uma perspectiva de análise feminista do desejo (transgressor) das mulheres. Neste estudo é fundamental a menção de Laura Mulvey sobre a condição da mulher como enigma. Por ser motivo da curiosidade, discutimos sobre Carmen Santos –em uma cultura em que as mulheres tradicionalmente não são reconhecidas como detentoras de saberes.

Retoma-se as cenas de *Sangue Mineiro*, quando a personagem Carmen, no momento da festa, na noite de São João, vê seu amado, Roberto (Luís Soroa), amigo de seu pai adotivo Franco (Rosendo Franco), em afagos com a Neuza, a filha legítima. A cena de traição se passa no Solar, a casa onde vive com a família que a adotou. A primeira reação de Carmen é a de olhar fixamente o casal dançando e depois se beijando e se acariciando como se não estivessem sendo vistos por ninguém. O plano a mostra como uma *voyer* no interior de um cômodo com vista para o jardim que conjuga com um grande bosque. Ela só desvia o olhar do casal por um momento e fixa-o no quadro que mostra a imagem de Cristo sendo flagelado. Com os olhos para cima, como uma santa barroca, o gesto caracteriza o corpo místico de sua personagem. A imagem do Cristo, como homem de carne e osso, que será crucificado e terá à ressurreição suscita o corpo celestial de Carmen.

A noção de corpo místico em sua genealogia, a partir do que Pavis nomeou de o corpo místico do ator é retomada por Sandro de Oliveira,<sup>52</sup> quem frisa o jogo do ator sempre identificado no espaço de obscuridade e ambiguidade, “sendo que essa dimensão transcendental do ator perpassa a história da teoria que lhe concerne, e as aparições do corpo místico são as criações atorais que dão forma figurativa a essas concepções”<sup>53</sup>. Pode-se incluir a postura de Carmen a esse corpo místico do ator como

---

<sup>52</sup> OLIVEIRA, Sandro. “O corpo místico do ator experimental no cinema”, *Galaxia*, v. 48, 2023, pp. 1-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358379>.

<sup>53</sup> OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 20.

figura de uma transposição icônica da tradição religiosa cristã para a imagem cinematográfica.

Em outra sequência, o corpo místico da atriz se coloca de forma difusa para o espectador. A traição concretizada sob seus olhos incita a personagem a ter reações intempestivas. Seus olhos parecem não se satisfazerem de ver a imagem do casal, dois corpos que se atraem e que ao mesmo tempo a atraem a ver cada vez mais mesmo que cause sua decepção. Transtornada, seguindo o casal que não se cansa de se afagar, ela tem um momento de iluminação e percebe ser melhor perdê-los de vista. Sentada no chão, tem seu corpo entregue ao tronco de uma árvore frondosa. Ela está pasmada e sussurra com os olhos para cima. Neste quadro há uma quebra da quarta parede pela expressão do olhar e da gestualidade erótica. Com a cabeça erguida sob o tronco e o corpo exposto, o vestido que quase se descompõe e deixa o colo à mostra, as duas mãos em frente ao coração, o sentido do erótico se funde ao corpo místico da atriz.

Gonzalo de Lucas<sup>54</sup> em sua análise sobre o desejo feminino no cinema espanhol ressalta a dificuldade com que as mulheres representaram sua sexualidade e identifica na imagem do corpo místico uma via de sublimação do desejo erótico, como uma projeção e elevação da mirada. “O corpo místico não é representado, como apontamos na maioria dos filmes com um tema ou atmosfera explicitamente religiosa da época, mas naquelas imagens que propõem uma alteração radical, uma experiência ligada ao excesso em que o íntimo é transformado.”<sup>55</sup>

O plano mostra a prostração de Carmen, encostada na árvore, em um momento íntimo com seu próprio corpo. Como se estivesse em um transe, ela eleva a cabeça e a mirada e coloca a mão em seu coração. Os próximos planos mostram a personagem correndo para então se jogar no rio com a intenção de consumir a própria vida.

---

<sup>54</sup> DE LUCAS, *op. cit.*

<sup>55</sup> “El cuerpo místico no se representa como apuntábamos en la mayoría de los films de temática o ambiente explícitamente religioso de la época, sino en aquellas imágenes que plantean una alteración radical, una experiencia unida al exceso en el que lo íntimo se transforma” DE LUCAS, *op. cit.*, 2022, p. 72.

Após a cena da tentativa de suicídio, Carmen se sente amparada na companhia dos dois primos amigos e da Tia Marta na fazenda Acaba-Mundo, que apoiam a jovem a não retornar a casa. Como já se mencionou, a convivência com os que a traíram seria uma realidade insuportável para ela. Cercada de afetos, ela vislumbra uma nova perspectiva de vida.

A paisagem rural e a cidade de Belo Horizonte são apresentadas em planos que caracterizam o passado, quando o espaço urbano era cercado por mata virgem. Em outra sequência, aparecem planos da cidade modernizada, sugerindo valores burgueses e corruptos –como uma alusão ao comportamento dos dois personagens que traem a confiança de Carmen.

A personagem Carmen consegue superar a obediência feminina às normas patriarcais. O sentimento primeiro de abandono também pode ser visto em sua situação transferencial, como a filha órfã de mãe que com dez meses de existência foi entregue a Franco, seu tutor. As sequências em que a vemos decidida a ficar em Acaba-Mundo condensam a superação das dificuldades em impor seus limites, como expõe Ann Kaplan.<sup>56</sup>

O pai de Neuza a responsabiliza pelo desaparecimento de Carmen. A fuga de Carmen provoca o velho a querer por um fim no clima pesado e triste que pairou no Solar. Ele insiste para a filha e Roberto pedirem perdão. Em seu encontro com a irmã postiça ela procura acalmá-la e mostra o quanto está se sentindo liberta. Carmem permanece por um tempo em Acaba-Mundo, onde inspira o amor romântico de Cristóvão e uma afeição deslocada de Max –a relação entre os primos e a sexualidade de Max já foi fundamentada por Mateus Nagime.<sup>57</sup> Por fim, Carmen se casa com Cristóvão e partem para o Rio. Max, após um período de tristeza, aparece como o homem conformado com o destino de ficar com a família.

---

<sup>56</sup> KAPLAN, *op. cit.*, p. 66.

<sup>57</sup> NAGIME, Mateus. “Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 24, 2021, p. 530. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/836> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].

Depois de *Sangue Mineiro*, Carmen Santos, atua no filme *Limite*, com a rápida interpretação de uma prostituta bem-vestida situada em um cais praticamente deserto. Chama atenção a saia que valoriza suas pernas com meia-calça e seus pés em saltos altos. É marcante a única sequência em que atua com a presença de apenas um homem no cais durante o dia. Ela se aproxima do homem (Raul Schnoor) e mesmo em sua presença come uma fruta com a boca aberta e cospe as cascas. O ato de comer com modos rústicos contrasta com suas vestes e soa como uma ironia ao contexto de época, marcada pelo fim da República Velha, com uma valorização a modernidade no governo de Getúlio Vargas. O gesto da atriz instiga a percepção das condições oferecidas para sua atuação. A relação da atriz com sua personagem parece ser evidente de suas próprias elaborações, tal como a forma de mastigar e a ironia que a cena ganha por meio de sua interpretação. A atriz utiliza seus recursos de sedução com a consciência de sua personagem estar em condições adequadas para abordar um homem apessoado que provavelmente tem dinheiro para seus deslocamentos.

O gesto, pensado a partir de uma política de visibilidade das condições do momento para as produções audiovisuais, permite entender as relações da atriz com seu personagem. Identificamos, então, a gestualidade em seu potencial de romper com normativas impostas às atrizes historicamente. Esta forma de análise da atuação feminina contribui para perceber as atrizes nas construções dos significados formais do filme. Em *Limite*, um filme mudo com caráter experimental, a personagem enquanto corpo do filme não existe fora do ambiente formal, e está a serviço da construção da narrativa.

Em *Limite*, a fragmentação e a repetição de planos estão a serviço da retórica da angústia de duas mulheres e um homem, cujas vidas estão limitadas ao barco perdido no mar. São três destinos e três passados. Tudo parece limitado aos seus desejos e impossibilidades. As histórias dessas personagens se constroem entre a limitação e abrangência de seus corpos e do espaço. A reflexão sobre a vida delas é estruturada por conceitos desenvolvidos a partir dos significados das imagens justapostas. Através do processo de associação de duas ou mais imagens, a montagem define significados que provocam o espectador a entender o filme para além de sua história.

Portanto, haveria uma linguagem que deve ser percebida e que vai além da construção do passado ou presente das pessoas representadas. É entre essas temporalidades que o filme leva o espectador a reconhecer os conceitos de permanência e de fragmentação em imagens que apresentam as personagens enclausuradas em um barco em mar aberto e presas à imensidão de suas lembranças. Esse jogo temporal e de associação à angústia se explica um pouco mais com o exemplo das sequências das cenas que revelam o passado de uma das mulheres, a partir das imagens que simulam lembranças pensadas ou narradas por ela para o homem que está ao seu lado no barco. Mais adiante, esse mesmo homem aparece na sequência em que Carmen Santos está no cais. São imagens-pensamentos do homem que narram o rápido encontro com a prostituta.

No filme *Limite* estão presentes as já mencionadas mulheres dissidentes: a prostituta, a foragida, a esposa que tem um amante e a mulher que abandona o matrimônio. No barco estão só duas dessas mulheres (a fugitiva e a mulher que deixou o marido alcoólatra). Por meio de seus deslocamentos as personagens de Olga Breno e Taciana Rei puderam falar do passado e elaborar os sofrimentos vividos. Nas encenações todas as atrizes, Carmen Santos, Olga Breno, Taciana Rei e sua irmã,<sup>58</sup> uma intérprete desconhecida, tiveram a liberdade em dizer o que seria malvisto na sociedade. Os enquadramentos mostram apenas silhueta ou partes do corpo da irmã de Taciana Rei. O rosto não é mostrado. Ela faz o papel da amante do homem interpretado por Raul Schnoor, casada com o personagem que Mário Peixoto interpreta na cena do cemitério. Todas essas atrizes são expressão libertária e radicalizam as normativas do cinema dominante. Elas performam situações subversivas ameaçadoras ao ideário de nação, mulher e família. São vistas como transgressoras das normas sociais por encenarem feminidades dissidentes e

---

<sup>58</sup> Registro sobre a irmã de Taciana Rei é apresentado em *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto* (1990) –projeto realizado pelo Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA) - Universidade Federal Fluminense, sob a coordenação de Tunico Amâncio: “Yolanda, já então Taciana Rei, seguiu para Mangaratiba em companhia de uma irmã, por volta de junho de 1930. A irmã teve uma participação pequena em ‘Limite’. É dela a mão de mulher que Raul Schnoor beija antes de ir ao cemitério” – citação disponível em: <https://limite.uff.br/elenco/>

provocarem a complexa interpretação dos males associados a mulher nas tradições culturais, tal como o exemplo da história do mito da Pandora, resgatado por Mulvey.

As mulheres dissidentes, como as prostitutas e as más, por estarem relacionadas ao perigo, desequilibram a estrutura dramática como é o caso de Neuza, a irmã postiça de Carmen, em *Sangue Mineiro* e da prostituta em *Limite*. São elas que representam a mulher fora do espaço privado e introduzem ações mais complexas ou o drama na narrativa.<sup>59</sup> Em linhas gerais, a mulher livre, as prostitutas ou as más solitárias não têm o compromisso com o matrimônio e por não o ter comumente são desrespeitadas e vistas sem autoridades. O personagem masculino de *Limite* interpretado por Raul Schnoor, na diegese, conta sua história de vida marcada pela presença de mulheres dissidentes: a má e a prostituta. A prostituta foi empurrada pelo homem e não sabemos o que ela possa ter dito para desapontá-lo –por pior que sejam suas palavras, a agressão física não poderia ser justificada. A má é representada pela amante (a intérprete que não tem seu rosto revelado) e que possui uma doença passível de contágio. As atuações dessas personagens se assumem em uma crítica às imposições dos valores patriarcais. No entanto, não podemos afirmar que elas representam um deslocamento das formas anteriores de construção das personagens nas ficções nacionais, pois constam os registros de subjetividades femininas dissidentes nas primeiras épocas do cinema brasileiro. Mas podemos assegurar, pelo caráter experimental da narrativa fílmica, as potentes performances de atrizes, com suas personagens (uma amante, uma fugitiva, uma prostituta e uma mulher que decide sair de um casamento) formam o corpo do filme com sua retórica de resistência aos padrões convencionais de mulher.

Neste estudo da *star image* e do jogo da atriz foi possível entender a performance de Carmen Santos calcada em dissidências e muitas vezes em uma autorrepresentação. Como vimos, a atriz tinha fama de ser uma mulher centralizadora no trabalho. Seu temperamento difícil é descrito nas falas de Mário Peixoto no documentário *Onde a*

---

<sup>59</sup> OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999, p. 66.

*terra acaba* (Sérgio Machado, Brasil, 2002) que faz uma abordagem à inconclusa obra homônima do diretor e apresenta imagens da atriz dentro e fora do *set*.

Depois de atuar em *Limite*, Carmen Santos, a dama como Mário Peixoto a chamava, teve momentos de dificuldades para conciliar as instabilidades de sua vida pessoal com trabalhos. No documentário ele menciona o quanto sofreu com as ausências da atriz no *set*. Até chegou a consultar seu tio para saber como deveria proceder. Seguiu o conselho de tratá-la como uma dama e respeitar as necessidades dela em primeiro lugar. Carmen não se sentia bem e as filmagens foram interrompidas.

Os fragmentos do filme inacabado com imagens da atriz também são fundamentais para contar a história do cinema brasileiro em uma perspectiva feminista. Carmen como a escritora, uma mulher sofisticada que se desloca para a ilha para escrever um romance. Na casa de estrutura simples com móveis de fibras naturais ela se encontra com Gupi (Raul Schnoor) que representa um homem sincero, bonito e íntimo da natureza. O ator Brutus no papel de Marcos, ex-marido dela, é um homem mau, contrabandista que domina a ilha. Vemos a atriz contracenar com Raul Schnoor, ela em pé, com um vestido cintado, fuma um cigarro enquanto se aproxima do personagem Gupi que está deitado. Cuidadosamente a escritora se senta ao seu lado e começa a proferir algumas palavras mantendo um leve sorriso. Ele, deitado, corresponde com palavras e sorrisos. Ela continua a fumar e vemos a fumaça se fundir ao perfil do homem.

### **A modo de conclusão**

A estrela Carmen Santos parece incorporar, de forma consciente, em suas personagens, subjetividades que evocam as mudanças das mulheres diante dos conflitos sociais. *Sangue Mineiro* e *Limite* são gêneros muito diferentes e mostram como sua *persona* se adapta de forma crítica ao contexto de época, para incorporar, primeiro a jovem que após uma traição conjugal passa a ter mais autonomia e escolhe um novo parceiro e depois a prostituta do cais que mostra ter consciência de classe e se aproxima de um homem. Esses filmes tornam evidentes os discursos e as imagens de Carmen Santos em contextos que apresentam indícios de que ela tem uma

atuação que resiste aos poderes estabelecidos no patriarcado, os silenciamentos às opressões de gênero e o machismo. No filme inconcluso, *Onde a terra acaba*, ela interpreta sua idealizada escritora. Antes das filmagens, Carmen disse ao diretor Mário Peixoto que sua atuação em *Limite* foi pequena e queria encarnar uma mulher forte. Segundo Peixoto, após as filmagens na praia Marambaia, em uma ocasião em que Carmen Santos reencontra o cineasta e entrega os 300 metros que restou do filme, ela lamenta não ter concluído o filme e comenta não ter dúvidas da potência da personagem escritora.

Retomamos o projeto do segundo filme de Mário Peixoto, tema do documentário homônimo dirigido por Sergio Machado, para analisar as imagens de Carmen na época das filmagens e os discursos sobre ela em entrevistas com o próprio Peixoto sobre os processos do longa-metragem inacabado. Nas imagens de arquivo, os gestos e a expressão do rosto da atriz nos permitem perceber processos de fuga das condições impostas em sua realidade concreta. As imagens em que ela está deitada na praia expõem suas fragilidades e seus enfrentamentos na vida pessoal e profissional. A reconstituição desse passado cinematográfico permite também avaliar a progressão da mulher forte pretendida para suas personagens.

As interpretações de Carmen Santos também podem ser consideradas em uma posição feminista para construir uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais do Brasil. O seu envolvimento com suas personagens e sua resistência às regulamentações impostas às atrizes propõem alternativas de expressão feminina inseridas em uma cultura tradicionalista e conservadora. No entanto, como já mencionado, conclui-se que as interpretações de Carmen Santos não representam um deslocamento das formas anteriores de construção de personagens femininas nas ficções nacionais, pois temos uma constelação de mulheres dissidentes que foram interpretadas por outras atrizes. Mas a atriz se destaca por suas interpretações de mulheres autônomas, em diferentes condições, como jovem libidinoso em *A Carne*, a prostituta em *Limite*, a professora em *Favela dos meus amores*, a *femme fatale* em *Argila*, entre outras heroínas que interpretou e que de alguma forma se opõem ao conservadorismo. A ruptura com representações

de moldes tradicionais permitiu trabalhos em que suas personagens femininas não se limitam ao objeto de prazer de um olhar masculino ou como uma imagem atenuada por ser preponderante no sentido dado à narrativa.

Em *Sangue Mineiro*, em *Limite* e na obra inacabada *Onde a terra acaba* constata-se performances e gestos da atriz que originam estratégias que nos permitem enxergar a autorrepresentação no processo de construção das narrativas fílmicas. O pensamento libertário de Carmen Santos sobre o casamento, a maternidade e sua autonomia do corpo e do desejo se refletem em suas personagens que ousam com seus discursos. Ela estava ciente dos ditames às atrizes e conseguia rompê-los através de estratégias como a ironia que expressa em *Limite*, ao comer a fruta com modos rústicos. Nesta cena, ela trabalha como se estivesse fora do plano do diretor e não se coloca a serviço da personagem. Os desejos expressados são pautados pela busca por reconhecimento de seu lugar e de suas vocações. Essas mulheres dissidentes desafiam os ditames morais e exercem a tarefa de lutar contra a submissão feminina.

Por fim, reitera-se a importância das personagens interpretadas por Carmen Santos para ser pensadas as questões estéticas, políticas e históricas do cinema brasileiro. Afirma-se, então, a trajetória da atriz como um capítulo particular da presença feminina e do discurso feminista no processo histórico dessa cinematografia. Portanto, Carmen Santos é referência obrigatória para compreender a resistência retórica das personagens femininas nos ciclos e movimentos desse cinema.

## **Bibliografia**

AMIEL, Vincent, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Jean-Laurent Viviani e Christian Viviani, (orgs.). *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BOU, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos*. España, Italia, Alemania (1939-1945). 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

- \_\_\_\_\_. *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022.
- DE CARVALHO CASTRO, Tatiana. “A escrita de si produzida por Carmen Santos nas páginas do Jornal das Moças 1931-1934”, *Temporalidades*, edição 38, v. 14, n. 2, 2023, pp. 140-156. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/40993> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- CABRERA, Livia Maria Gonçalves. ‘O maior drama nacionalista do Brasil’: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936-1948)*, Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, 2020.
- CABRERA, Livia e Marina Tedesco. “Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres”, *En la otra isla*, n. 4, 2021, p. 20. Disponible en: <https://www.enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/46> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- COLAIZZI, Giulia. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.
- DE LUCAS, Gonzalo. “El cuerpo místico”. En: Bou, Núria e Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022, pp. 59-73.
- DYER, Richard. *Film Stars and Society*. Second edition. London: Routledge, 2004.
- GUIMARÃES, Pedro. “O ator como forma fílmica. Metodologia dos estudos atorais”, *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 2019, v. 6, n. 2, pp. 81-92. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>.
- KAPLAN, Ann. “La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinematográfica psicoanalítica”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 85-107.
- LIMA, Pedro. “Ouvindo estrelas... Quem é Carmen Santos”, *Selecta*, Rio de Janeiro, maio, 1924, pp. 21-24
- MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o Poema em Filme*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília (UNB), 2008.
- MULVEY, Laura. “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”. En: Colaizzi, Giulia (org.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995, pp. 64-83.

- MORETTIN, Eduardo. “Humberto Mauro”, *Alceu. Revista Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, pp. 48-59. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=264&sid=27> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- NAGIME, Mateus. “Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 24, 2021, pp. 529-556. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/836> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favela dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009, pp. 147-160. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096>.
- OLIVEIRA, Sandro. “O corpo místico do ator experimental no cinema”, *Galáxia*, v. 48, 2023, pp.1-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202358379>.
- OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto 2008.
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Argila, ou falta uma estrela... és tu!”, *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, v. 3, n. 1, janeiro-março 2006, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/897> [Acesso: 15 de dezembro de 2025].
- \_\_\_\_\_. “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indeléveis”. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, 2015, pp. 35-43.
- ROMAGNA, Afonso Felipe G. L. *No ritmo do cinema brasileiro: um estudo sobre as relações entre o cinema e a música popular no filme Cidade Mulher (1936)*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, São Paulo, UAM, 2016.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno, o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Sesc, 2017.

---

**Fecha de recepción:** 2 de agosto de 2025

**Fecha de aceptación:** 16 de diciembre de 2025

**ARK CAICYT:**

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/rqa14xd4i>

**Para citar este artículo:**

DE SOUZA GILLONE, Ana Daniela. “A star-image da atriz Carmen Santos e suas atuações no cinema brasileiro”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 223-256. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/495>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Ana Daniela de Souza Gillone** é pesquisadora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) com uma bolsa PDE-CNPq – que envolveu estância de pesquisa junto ao Grupo CINEMA Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales – Universitat Pompeu Fabra. Seu trabalho atual sobre atrizes e personagens no cinema latino-americano dialoga com os estudos sobre a performance das estrelas espanholas que integram a investigação do Coletivo. E-mail: [danielagillone@gmail.com](mailto:danielagillone@gmail.com).