



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

MARIA JÚLIA SILVEIRA HORTENCIO

**THEBA BARA, A VAMPIRA DO CINEMA MUDO: UMA ANÁLISE DO FILME
ESCRAVO DE UMA PAIXÃO (1915)**

PARNAÍBA-PI

2025

MARIA JÚLIA SILVEIRA HORTENCIO

**THEBA BARA, A VAMPIRA DO CINEMA MUDO: UMA ANÁLISE DO FILME
ESCRAVO DE UMA PAIXÃO (1915)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual do Piauí, Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em História, sob orientação do professor Dr. Danilo Alves Bezerra.

PARNAÍBA-PI

2025

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar como o filme *A Fool There Was* (1915) e a atriz Theda Bara, considerada a primeira *femme fatale* do cinema, se incluem dentro de uma engrenagem que fabrica e modela artistas para o enriquecimento da indústria, denominada *star system* (sistema das estrelas). As sessões são divididas com o intuito de analisar o filme; a construção da personagem da vampira; e as representações que o antecede, bem como utilizar fotogramas do próprio filme para melhor avaliação. No segundo momento, é feita uma crítica à promoção do filme, na qual os atores/atrizes são vistos como mercadorias dentro do *star system*. São utilizados autores que dialogam com a análise de filmes, como Manuela Penafria (2009); e o livro de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, (1994). Além disso, para entender o *star system* e seus mecanismos de controle utilizamos Edgar Morin (1989); e para compreender como a indústria do entretenimento manipula seus consumidores dialogaremos com Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947). Com isso, espera-se contribuir para o entendimento das dinâmicas midiáticas da época e enriquecer o campo de estudo sobre cinema, estereótipo e sexualização.

Palavras-chaves Cinema; *Star system*; Theda Bara; Sedução; Mídia.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar um filme que se popularizou no ano de 1915, do gênero melodrama, com o título *A Fool There Was* (1915) (*Escravo de uma paixão*). O filme conta a história de uma mulher vampira que, por meio de uma vingança, seduz um diplomata e causa sua degradação moral. Além disso, o filme aborda temas como sexualização, vício, traição e suicídio. Nesse período, os Estados Unidos viviam a ascensão do cinema, sendo esse enredo o mais consumido pela população local e internacional.

Nesse sentido, este trabalho se concentra na análise dessa personagem, que surgiu no início do século XX como uma mulher que seduz homens e, como pode-se perceber, teve influência direta no sistema que fabrica e constrói essas estrelas para se tornarem mercadorias dentro da indústria cinematográfica. Diante disso, o trabalho busca responder como o filme e a atriz Theda Bara se encaixam nessa lógica da engrenagem do sistema das estrelas e como isso enriquece a indústria.

Os objetivos que norteiam a análise se fazem de forma geral e específica. De forma geral, o trabalho visa compreender o filme e a construção da personagem da vampira inseridos no contexto da indústria cinematográfica hollywoodiana no início do século XX. De forma específica, será analisado o conjunto das representações artísticas que antecedem a produção do filme, bem como a construção filmica da figura feminina sexualizada nas telas, moldando um público cativo que o acompanhará até sua substituição. Lateralmente, ainda acompanharemos a repercussão do filme no Brasil.

O estudo justifica-se pela necessidade de explorar os aspectos presentes na construção de estrelas para o cinema, perceber como essa engrenagem midiática funciona para manipular a indústria e priorizar o consumo e alienação do público. O sistema que fabrica estrelas é um tema atemporal, na qual muda-se a estrela, mas permanece o sistema, com suave modificação e com as mesmas ferramentas de antes.

A metodologia desse artigo envolveu uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da produção, execução e recepção do filme. A decupagem do filme em si deu a partir do texto “Análise de Filmes- conceitos e metodologia(s)”, de Manuela Penafria (2009). A análise do filme consiste em decompor, além disso, duas palavras fazem parte do processo de análise: a primeira é *decompor*, como já mencionado, e depois entender a relação dos elementos que foram decompostos. Dessa forma, ao cabo da decupagem, faremos uma síntese interpretativa (Penafria, 2009, p. 1). Quando ela fala em decompor, significa explicar o funcionamento de um filme, bem como sua estrutura, descrever elementos importantes, como ângulos, planos,

sequência, etc.; e a partir daí propor-lhe uma interpretação sob perspectiva do analista. A estrutura se faz como principal elemento de análise, pois engloba cenas e planos em sequência.

Este artigo está dividido da seguinte forma: na primeira seção, foi feita uma análise do filme, pois sua história inicia-se sendo apenas uma pintura com o título chamativo de “The Vampire”, feita pelo pintor Philip Burne-Jones, e um poema com o mesmo nome, feito por seu primo Rudyard Kipling. Na mesma seção será abordada a história da atriz Theda Bara e como o filme impactou diretamente sua carreira, sendo considerada a primeira *femme fatale* do cinema mudo e a grande estrela com o *sex-appeal* das telas. Além disso, contará com uma análise do filme sendo feito com base em recortes e fotogramas do próprio filme. Para finalizar, contará também em mostrar como o filme foi promovido no Brasil, com imagens de alguns jornais retirados da Hemeroteca Digital.

Na segunda seção, será feita uma crítica em torno da promoção desses filmes e como as atrizes (no caso do filme estudado, a atriz Theda Bara) são utilizadas como mercadorias pelo sistema cinematográfico, o *star system*. Dentro dessa análise, será apontado como esse sistema controla e manipula de forma midiática o público, tendo como ferramenta a construção de uma veneração que gravitam em torno dessas vedetes. Com isso, concluímos a importância para indústria cinematográfica de criar essas estrelas, sendo o *star system* um dos pilares da consolidação do cinema como indústria cultural.

Como forma de embasar a análise filmica, foi utilizado as seguintes referências teórico-metodológica: O livro de Ismail Xavier, *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*” (2003), no qual o autor nos mostra como a obsessão pela própria imagem é um fator crucial para formar o carácter simbólico da *femme fatale*, como ele nomeia “tornar-se imagem”. O livro de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Ensaio sobre a análise filmica* (1994), em que eles expõem técnicas cinematográficas muito utilizadas no cinema clássico, sendo uma delas a de figuras de demarcação, que separam uma cena da outra, são usados elementos, como escurecimento e a fusão, que servem para representar uma mudança de *cena*, sem perder sua *sequência* lógica. E, como já mencionado, o artigo “Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)” (2009), de Manuela Penafria, sobre decompor e interpretar cenas.

O tema trabalhado foi escolhido com o intuito de explorar o cinema, suas influências e transformações, principalmente no que diz respeito à sedução e em como a feminilidade está sendo retratada nesse mecanismo cultural. Eu¹, como iniciante na pesquisa, tenho um apreço e interesse em pensar a mulher nesses espaços culturais e sociais, assim como indicar a

¹ Neste momento, cabe o uso da primeira pessoa do singular para expor um âmbito que justifique o tema escolhido.

construção de estereótipos que articularam o lugar da mulher, como o da sedução e do pecado.

1 MORRE THEODOSIA GOODMAN, NASCE THEDA BARA

Esta seção tem como objetivo explicar a pintura, o poema e fazer uma breve análise sobre uma peça e um livro. Foi a partir desse conjunto de referências que se deu a construção de *Vamp*, personagem que compõe o gênero melodrama do cinema, interpretada por Theda Bara, em 1915.

Para tal, a base da argumentação se deu partir do livro de Eve R. Golden, *Vamp: The Rise and Fall Theda Bara* (1998), no qual ela reúne informações valiosas da vida e da carreira de Theda Bara. Também fez parte de nossas análises, a biografia de Philip Burne-Jones, pintor responsável pela pintura intitulada *The vampire* (1897), de autoria de Tim McGee, nomeada “Sir Philip Burne: A life in a tall” (1999). Além disso, esta seção contém uma análise detalhada do filme com cenas e observações, como ele chegou ao Brasil e bibliografias complementares para ajudar na coerência da escrita sobre a temática, como o livro de Aubrey Solomon, *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography* (2011).

Uma pintura de Philip Burne-Jones marcou o ínicio do que viria a ser a vampira do cinema. Em abril de 1897, por meio de um amor não correspondido, surgiu a sua produção artística mais famosa. Em uma exposição na New Gallery, juntamente com as obras de seu pai, o quadro de Burne-Jones, com o título *The Vampire*, foi exposto. Philip seguiu fazendo pinturas com grande influência de seu pai, tendo suas pinturas expostas por várias galerias, principalmente em Londres “[...] ele participou de mostras nas Galerias Dowdeswell, Goupil, Grosvenor e New Gallery, todas em Londres. Expôs na Royal Academy 11 vezes entre 1898 e 1918, e no Salão de Paris de 1900, onde expôs o retrato de seu pai, hoje na National Portrait Gallery” (McGee, 1999, p. 2)²

A pintura foi um “escândalo” quando foi mostrada pela primeira vez, apresentava uma visão impactante da sexualidade feminina. O escândalo, como Eve R. Golden mostra em seu livro, foi o que as pessoas sentiam ao vê-la: “[...] ela dava arrepios nos homens e emocionava as mulheres” (Golden, 1998, p. 46). A pintura mostra uma mulher de pele branca e cabelos compridos e pretos, com seu corpo parcialmente deitado, sendo seu tronco e cabeça inclinados,

² “[...] he participated in shows at the Dowdeswell Galleries, the Goupil, the Grosvenor and the New Gallery, all in London. He exhibited at the Royal Academy 11 times between 1898 and 1918, and at the Paris Salon of 1900, where he exhibited the portrait of his father now in the National Portrait Gallery” (McGee, 1999, p. 2). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

observando um jovem caído, inconsciente, ela o observa com um “[...] sorriso sombrio e vitorioso” (McGee, 1999, p. 3).

Figura 1 – Pintura de Philip Burne-Jones, *The Vampire* (1897)



Fonte: Wikipedia³

Ao observar a pintura é possível notar um ar sombrio na tela, o ambiente se faz enquadrado, aparenta ser um quarto, entra apenas uma luz, que vem de fora, iluminando o casal, o excesso de lençóis intensifica a sensação de um sufocamento, o homem caído parece mais estar morto do que apenas dormindo. Além disso, a pintura pode estar diretamente ligada com a história da vida de Philip Burne-Jones, na qual seu primo Rudyard Kipling, poeta e romancista inglês, fez um poema no dia da exposição da pintura, que relata a história por trás dela.

O poema foi escrito no mesmo ano em que a pintura foi exposta, em 1897; e conta a história de um “tolo” que se apaixonou por uma bela dama que “não se importava”. O que se sabe é que Philip se apaixonou pela atriz Mrs. Patrick Campbell, mas teve seu coração partido por ela, a vampira da pintura então carregou o rosto da atriz (McGee, 1999, p. 3).

A vampira (The Vampire – 1897)

Havia um tolo e ele fez sua oração
(Assim como você ou eu!)

Para um trapo, um osso e uma mecha de cabelo,
(Nós a chamávamos de mulher que não se importava),

³ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Philip_Burne-Jones_-_The_Vampire.jpg.

Mas o tolo a chamou de sua bela dama—
 (Assim como você ou eu!)

Ah, os anos que desperdiçamos e as lágrimas que desperdiçamos,
 E o trabalho da nossa cabeça e das nossas mãos
 Pertence à mulher que não sabia
 (E agora sabemos que ela nunca poderia saber)
 E não entendi!

Havia um tolo e ele gastou seus bens,
 (Assim como você ou eu!)

Honra e fé e uma intenção segura
 (E não era isso que a senhora queria dizer),
 Mas um tolo deve seguir sua inclinação natural
 (Assim como você ou eu!)

Oh, o trabalho que perdemos e o despojo que perdemos
 E as coisas excelentes que planejamos
 Pertence à mulher que não sabia o porquê
 (E agora sabemos que ela nunca soube o porquê)
 E não entendi!

O tolo foi despojado de sua pele tola,
 (Assim como você ou eu!)

O que ela poderia ter visto quando o jogou de lado—
 (Mas não está registrado que a moça tentou)
 Então, parte dele viveu, mas a maior parte morreu.
 (Assim como você ou eu!)

E não é vergonha e nem culpa
 Isso arde como uma marca em brasa—
 Está chegando a hora de saber que ela nunca soube o porquê
 (Vendo, finalmente, que ela nunca poderia saber o porquê)
 E nunca consegui entender!⁴ (Kipling, 1934).

Os trechos que compõem o poema carregam uma história de um tolo apaixonado, como diz logo no início: “Havia um tolo e ele fez sua oração (Assim como você ou eu!) Para um trapo, um osso e uma mecha de cabelo (Nós a chamávamos de mulher que não se importava)”. Quando ele expressa que ela “não se importava”, ela não o amava. Ao decorrer do poema, é possível ver que ele faz tudo que está ao seu alcance por ela, mas ela nunca soube devolver esse amor. Diante disso, o tolo acaba perdendo tudo, até sua vida, pois “[...] parte dele viveu, mas a maior parte morreu” por um romance não correspondido da bela dama que não se importava. O papel que a mulher desempenha nesse poema é de alguém frio e sedutor, sem empatia e sem responsabilidade afetiva. Vemos aspectos mórbidos no poema e sua composição explica o quanto o amor dela não era na mesma intensidade que o amor dele. Percebe-se apenas desdém e apatia vindo da vampira.

Edward Burne-Jones ficou satisfeito em ver seu filho se interessar por arte e seguir seus passos, em uma entrevista ele diz que buscou sempre ouvir as críticas de Philip e ele o ajudava

⁴ Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

a aprimorar suas pinturas. (McGee, 1999). Ao longo da sua vida, Philip produziu mais de 50 pinturas, ele preferia que suas artes não fossem grandes, preferia os de pequena escala, em sua maioria retratos e não paisagens, A lista de retratos inclui alguns dos nomes mais conhecidos da época, como: Henry James, Sir Edward Elgar e seu primo Rudyard Kipling. (McGee, 1999). Este último possui grande importância na trajetória artística do pintor. Por seu grau de parentesco, é possível notar que o poema engloba devidamente o significado da pintura da figura 1, aproximando a vida pessoal de Philip com a pintura feita por ele.

Com inspirações vindas do poema, sabe-se do surgimento de uma peça (1909) e um livro (1909) de Porter Emerson Browne, ambas com o título *A Fool There Was*. A peça melodramática estreou em Nova York, em 1909, e teve grande sucesso do público, tendo como protagonista a atriz Katharine Kaelred, interpretando a vampira. Já o livro não obteve o mesmo resultado, recebendo críticas ruins, pois a história foi adaptada, se aprofundando mais na história das origens da personagem, o que não agradou ao público. A *Vamp* de Porter Emerson era uma cigana ilegítima, que tem como vítima um homem branco de religião protestante. (Golden, 1998). Theda Bara transcendeu a personagem e ajudou a popularizar o que Porter Emerson havia criado, ela deu vida à *Vamp* (Golden, 1998).

A continuidade de representações artísticas em torno dessa história teve um novo evento em 1915, ano da chegada do filme na, ainda pequena, *Fox Film Corporation*. O livro *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography*, de Aubrey Solomon, fala sobre a história da *Fox* e como a empresa ascendeu dentro do universo cinematográfico, bem como o grande sucesso do filme e da interpretação de Theda Bara, “De todo o primeiro ano de produções da *Fox*, um se destacou como uma compra literária astuta e um elenco ainda mais astuto. *A Fool There Was* (1915) foi uma peça popular baseada em um poema de Rudyard Kipling”⁵ (Solomon, 2011, p. 19). O filme trouxe o termo “vamp” e ele entrou no léxico cultural com uma história de uma mulher sensual que seduz homens bem-sucedidos.

Segundo Aubrey Solomon, sua personalidade fora da tela não condizia com que foi inventada para se adequar ao seu reflexo nela. A caminhada de Theda Bara começou cedo, mas não foi fácil, antes de se tornar “[...] o primeiro símbolo sexual do filme e a primeira estrela criada pela publicidade” (Golden, 1998, p. 23), ela lutava para sobreviver em Nova York, enquanto a indústria cinematográfica ganhava força e dinheiro. Antes de ser Theda Bara, ela era Theodosia Goodman. A empresa quis encontrar um nome que fosse mais teatral, e por isso

⁵ “Of the entire first year of Fox productions, one stood out as a shrewd literary purchase and an even shrewder bit of casting. *A Fool There Was* (1915) had been a popular play based on a poem by Rudyard Kipling. Ferramenta de tradução: Google Tradutor.

Theda Bara virou seu nome artístico, o qual carrega um sentimento teatral para personagem. (Solomon, 2011). Ao final de 1914, Theda estava próxima dos trinta anos, o que, para indústria, já estaria velha para fazer algum papel que representasse uma bela dama sensual. Sua primeira ação foi mentir sobre sua idade, já que a maioria das atrizes da época eram adolescentes. (Golden, 1998).

Mesmo com o fracasso do livro de Porter Emerson, o título *A Fool There Was* foi comprado pela Fox e foi escolhido para o filme. Ele é uma junção exata de tudo que veio antes dele (pintura de Philip Burne-Jones, poema de Rudyard Kipling, livro de Porter Emerson):

Theda Bara era mais do que o “trapo, um osso e uma mecha de cabelo” que personificava a predadora feminina imaginada por Rudyard Kipling em seu poema, *The Vampire*. Ela transcendeu os títulos de diálogo “Kiss me, My Fool” que ajudaram a popularizar a vilã maligna de *A Fool There Was*, de Porter Emerson Brown, como a Vamp — um modelo de papel de fantasia desejado para mulheres e uma mulher de fantasia a ser desejada pelos homens. (Golden, 1998, p. 13)⁶.

O filme abraça todas as influências para que fosse criada a verdadeira estrela, a *femme fatale* vampiresca das telas. Como descrito por Francia Andrade, autora do artigo “Lilith, la primera femme fatale: Estereotipos literarios y cinematográficos” (2024), o termo *femme fatale* começou a ser ouvido após o filme *A Foll There Was* (1915), pois nele há uma mulher ousada e ambiciosa (Andrade, 2024). Em seu trabalho, Andrade usa referências, como Francisco Tardío, que publicou um trabalho com o título “Lar mujer fatal” (2011), em seu escrito o autor se debruça a falar de mulheres fatais e que exploram sua sensualidade, como por exemplo: uma característica marcante das mulheres fatais eram ter cabelos pretos; e Theda Bara tingiu os seus para que pudesse incorporar por completo a personagem:

[...] São mulheres sombrias que, embora não sugam literalmente o sangue de suas vítimas, exploram-nas sexual e economicamente até transformá-las em uma sombra de si mesmas. Theda Bara foi escolhida pela Fox e se tornou a primeira estrela fabricada pela indústria. Com o cabelo tingido de negro e uma biografia cheia de mistérios e exotismo, deu vida na tela a figuras de mulheres tão fatais como Carmen, Salomé ou Cleópatra (Tardío, 2011 apud Andrade, 2024, p. 17)⁷.

⁶ “Theda Bara was more than the “rag, a bone, and a hank of hair” that personified the female predator imagined by Rudyard Kipling in his poem, “The Vampire.” She transcended the “Kiss me, My Fool” dialogue titles that helped popularize the evil villainess of Porter Emerson Brown’s *A Fool There Was* as the “Vamp” — a desired fantasy role-model for women, and a fantasy woman to be desired by men. As Golden points out, Bara’s range was far wider than the stereotyped image that remains in our mind’s eye..” (Golden, 1998, p. 13). Ferramenta de tradução: *Ebook Translator*, plugin do *Calibre*.

⁷ [...] Son mujeres oscuras que, aunque no chupan literalmente la sangre a sus víctimas, sí que los explotan sexual y económicamente hasta convertirlos en una sombra de sí mismos. Theda Bara fue escogida por la Fox y la

Francia Andrade, ao pontuar que essas mulheres não sugam literalmente o sangue de suas vítimas, entende-se que a vampira na qual nos referimos não é a mesma vista em *Drácula*, romance de Bram Stoker, por exemplo. Andrade evidencia a diferença entre a vampira e a vampiresca, a primeira é figurada, uma mulher real com uma beleza fascinante, que encanta os homens até a sua degradação, roubando-lhes a vida e energia. A segunda carrega fatores fictícios e literais, mulher imortal que bebe o sangue das vítimas (Andrade, 2024).

Theda Bara seguiu na indústria com personagens que exalam o vampirismo, o quadro abaixo mostra quais foram alguns de seus trabalhos depois de *A Fool There Was* (1915) e todos compõem em seu enredo uma mulher que seduz os homens:

Quadro 1 – Alguns dos filmes interpretados por Theda Bara

FILME:	ANO:	ENREDO:
<i>Cármén</i>	1915	Carmén é uma cigana que tenta seduzir um policial para que ele deixe passar os crimes e atividades ilegais que ela venha a cometer.
<i>The Devil's Daughter</i>	1915	Conta a história de Gioconda Dianti, uma mulher que busca vingança após ser abandonada por seu amante. Ela acaba seduzindo Lúcio, levando-o a abandonar sua esposa e sua filha.
<i>Cleópatra</i>	1917	Narra a história da famosa rainha egípcia, com foco na relação dela com Júlio César e Marco Antônio. Cleópatra utiliza de sua inteligência e encanto.
<i>Salomé</i>	1918	Conta história de Salomé, filha de Herodias, a beleza de Salomé é uma ferramenta para manipular os homens ao seu redor.

Fonte: Google e no site da Wikipédia⁸.

convirtió en la primera estrella prefabricada por la industria. Teñido el pelo de negro y con una biografía llena de misterios y exotismo dio vida en la pantalla a figuras de mujeres tan fatales como Carmen, Salomé o Cleopatra. (Tardío, 2011 apud Andrade, 2024, p. 17). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

⁸ Disponíveis em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cleopatra_\(1917\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cleopatra_(1917));
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9_\(filme_de_1918\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9_(filme_de_1918));
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_\(filme_de_1915\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_(filme_de_1915));
<https://letterboxd.com/film/the-devils-daughter-1915/>.

Um ponto curioso para mencionar é que em 1916, “[...] desviando-se desse tema usado em demasia, Bara estrelou *Her Double Life* (1916), dirigido por J. Gordon Edwards⁹” (Solomon, 1998, p. 23), o filme conta uma história diferente, uma moça que assume uma falsa identidade e tenta fugir de um pretendente da guerra (Primeira Guerra Mundial) que se apaixona por ela. Mas no decorrer do filme, vemos que tudo ocorre bem, ela encontra um novo amor e acaba feliz. No entanto, nesse mesmo ano houve uma volta brusca à sexualização da atriz, em que ela voltou a ter papéis nefastos, foi então que “Bara estrelou *The Vixen* (1916) apenas alguns meses depois, no qual interpretou uma ninfomaníaca mimada¹⁰” (Solomon, 1998, p. 23).

Pode-se perceber como as representações artísticas foram construídas até chegar no objeto de análise principal, o filme. A pintura, o poema e o livro se transformam em uma construção exata do que se tornou o filme, todos juntos para chegar no resultado do que agora analisamos. Ainda, é possível notar como Theda Bara foi sendo moldada para corresponder às expectativas da indústria e do público, a mudança em seu nome e sua aparência e a alteração da sua idade para parecer mais jovem.

1.1 A vampira sai vitoriosa: decomposição, identificação e análise de *Escravo de uma paixão*

Com base no artigo “Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)” (2009), para análise do filme escolhido foi feito um procedimento comum visto em trabalhos de análise filmica, que “[...] consiste em retirar fotogramas de um filme” (Penafria, 2009, p. 7). Os fotogramas são um suporte ideal para essa reflexão, uma vez que permitem parar algo que se move, os fotogramas se transformam, dessa forma, em um instrumento de trabalho. A análise filmica será organizada da seguinte maneira: a) decompor o filme e estabelecer laços presentes nos planos e cenas; b) analisar o conteúdo, identificar o tema do filme, levando em consideração o que o filme diz a respeito do tema; c) retirar fotogramas diretamente do filme encontrado em uma plataforma digital chamada *YouTube* e selecionar as cenas que fazem referências diretas à temática de trabalho proposto. Será analisada trechos do início ao fim do filme, mantendo o uso de alguns fotogramas para uma experiência visual.

Assim como todos os filmes que vieram depois, o enredo do filme estava pronto: um

⁹ “Veering from that overused theme, Bara starred in *Her Double Life* (1916) directed by J. Gordon Edwards” (Solomon, 1998, p. 23). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

¹⁰ “Bara starred in *The Vixen* (1916) just a few months later in which she played a spoiled nymphomaniac” (Solomon, 1998, p. 23). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

diplomata com uma família unida e perfeita é seduzido por uma mulher “sobrenaturalmente má”, e claro que não era uma mulher comum, mas um vampiro (Golden, 1998, p. 46). Logo no início do filme, vemos ela interagindo com uma criança, a interação é rapidamente interrompida pela mãe. Pelo contexto da cena, vemos que a mãe não quer permitir que a filha tenha qualquer interação com a vampira, personagem de Theda Bara. Vendo que ela foi impedida pela mãe de tentar conversar com a criança, há um grande descontentamento, aparecendo na tela a seguinte frase: “Some day you will regret that”, que traduzindo significa “Algum dia você vai se arrepender disso”, potencializando seu descontentamento e fixando um caráter vingativo.

O filme é ambientado por volta de 1914, início da Primeira Guerra Mundial, Edward José faz o diplomata seduzido pela vampira, com o nome fictício de John Schuyler. O plano de vingança da vampira logo é concretizado, pois ela ler no jornal que o grande advogado John Schuyler foi escolhido para resolver reivindicações com a Grã-Bretanha, no jornal também dizia que ele viajará de barco, nomeado de “Gigantic”. Ela organiza suas malas para ir de encontro a vítima e aparece um rapaz que insiste para ela não ir e ficar com ele, pois ele está apaixonado por ela. Ela o engana, faz um carinho e ele logo se acalma e vai embora. Um elemento interessante deixa a história mais sombria, já no momento que ela embarca no “Gigantic”, o mesmo rapaz vem atrás dela para pedir que ela fique com ele novamente, mas decidida a seguir seu plano, ela nega o pedido. Ao tentar novamente acalmá-lo, ele tira uma arma do bolso e a ameaça, ela com calma tenta beijá-lo, mas em um momento de angústia ele atira na própria cabeça e se mata de amor por ela. Sem nem um pouco de remorso, ela se retira do ambiente, pessoas em volta dizem, frase que aparece na tela logo em seguida da cena: “Ele era apenas um menino, senhor, e ela estava ali, rindo como um demônio”. No decorrer das cenas, vemos que Jonh Schuyler é marido da mãe e pai da criança que interagiram com a vampira no início do filme, somente nesses minutos de filme observamos uma mulher fria, vingativa e ambiciosa.

O filme segue nesse plano de conquista, o objetivo da vampira é seduzi-lo antes que a viagem acabe. Ao olhar ele se despedindo da família, ela começa a se arrumar com um espelho que retira de sua bolsa, ao retocar sua maquiagem, nota-se uma obsessão pela própria imagem. Ismail Xavier, em seu livro *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues (2003), nos mostra como esse retrato e o espelho se articulam dentro da própria cena e revela uma expressão interessante: a de “tornar-se imagem”, ou seja, mulheres sedutoras que são inundadas com a representação da *femme fatale* se tornam mais que personagens, ganham caráter simbólico

O casamento e *A dama do lotação* (Neville) são filmes em que a iconografia do feminino sob suspeita marca sua presença em chave irônica, quando o clichê decadentista se faz motivo de um comentário que não exclui a referência ao espelho como tematização da vaidade, quando a obsessão pela imagem, tal como no mito de Narciso, é tratada como anúncio de morte (Xavier, 2003, p. 22).

Ismail Xavier mostra o espelho como ferramenta de vaidade, uma obsessão pela própria imagem e ao desejo de se ver, comparando com o mito de Narciso. Na cena abaixo pode-se perceber como este elemento se encaixa no filme aqui analisado.

Figura 2 – Tornar-se imagem



Fonte: *A Fool There Was*, 1915, 22:49s.¹¹

Em dois meses estava tudo feito, John Schuyler estava rendido pelos encantos da *femme fatale*. Na imagem a seguir, percebe-se que ele bebe algo, ao lado esquerdo em que ela se encontra deitada é possível notar uma garrafa em cima de uma mesa, ao que parece ser alguma bebida alcoólica. No livro de Aubrey Solomon, *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography* (2011), ela mostra que o vício é o primeiro indício para uma vida deplorável, tendo um fim triste, “[...] uma vez em sua teia, ela suga seu espírito e ele acaba viciado em drogas e alcoólatra. Seu destino é de tormento e suicídio¹²” (Solomon, 1998, p. 19). Não deixa de ser interessante, e longe de ser uma mera coincidência, a semelhança entre a pintura de Philip Burne-Jones, apresentada do início, em que vemos um jovem rendido, deitado e/ou sem vida enquanto a vampira o admira em completa degradação, drenando sua energia. A cena a seguir marca o início do vício de John em álcool.

¹¹ Theda Bara fan page. Theda Bara – *A Fool There Was (The Vampire)* (1915) in HD. YouTube, 08 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s-mmrdc69jw>. Acesso em: 16 jun. 2025. Todos os prints utilizados foram retirados dessa mesma fonte.

¹² “Once in her web, she sucks his spirit dry and he ends up a drug addict and alcoholic. His fate is one of torment and suicide. (Solomon, 1998, p. 19). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

Figura 3 – Vício em álcool



Fonte: *A Fool There Was*, 1915, 29:30s.

Nos próximos minutos de filme vai se seguindo a manipulação da vampira, em que a família envia cartas ao John e ela não permite que ele as leia e nem responda. Além da sua manipulação, a sedução é sempre afirmada em trechos específicos, por exemplo, o trecho mostrado na figura 4, a vampira coloca uma fruta entre os dentes com metade para fora e lhe oferece, para que ele coma diretamente de sua boca, cenas como essa intensificam o caráter sedutor que o filme busca transmitir, essas percepções são feitas por meio da análise da pesquisadora enquanto telespectadora, enriquecendo a análise com referências bibliográficas.

Figura 4 – Processo de sedução



Fonte: *A Fool There Was*, 1915, 33:22s.

A família acaba tendo notícias de John por meio de uma matéria em um jornal, que dizia algo como: ex-milionário caiu fatalmente sob feitiço de uma vampira. Quando John sai nas ruas e em eventos com a vampira é friamente ignorado por todos. Ele se sente vazio e sozinho, descontando suas mágoas no álcool. Já caminhando para o final do filme, é possível notar a degradação de John, o que confirma os efeitos da vampira em sua vida.

Vemos uma família fragilizada, sofrendo com a perda do marido/pai. As cenas vão sendo mudadas frequentemente, ora mostra John e a vampira, ora mostra a família dele procurando por ele e triste por sua falta. No livro de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Ensaio sobre a análise filmica* (1994), eles nos mostram que essas técnicas cinematográficas são muito utilizadas nessas narrativas mais clássicas do cinema:

[...] Dominarão a *cena* (duração de projeção-duração diegética) e a *sequência* (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separadas – ou melhor, ligadas – por figuras de demarcação nítidas (o escurecimento e a fusão muitas vezes eles próprios integrados na história, como demonstrou Christian Metz, para “significar” a passagem do tempo, a mudança de lugar, a mudança de estado físico ou psicológico) (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 27).

Os elementos são utilizados para criar uma narrativa em sequência, na qual os acontecimentos são feitos um seguido do outro com essas figuras de demarcação, como o escurecimento da cena, onde de uma cena para outra faz-se uma transição de *fade-out* e *fade-in*, em que a cena vai desvanecer, enfraquecendo a imagem e sumindo aos poucos ou ao contrário, revelando e clareando até aparecer novamente. Faz com que o telespectador veja a cena entrando por meio do *fade-in* e a cena saindo por meio do *fade-out* e, por conseguinte, entenda a história, demarcando de forma clara uma mudança de cena.

Vanoye e Goliot-Lété noz diz que dentro do sistema das estrelas é comum vermos essa regra de roteiro, na qual vários planos somados formam uma sequência

A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (o *star system* contribui para reforçar essa regra de roteiro), de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocados pelo filme (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 27).

A história é lógica, um acontecimento após o outro, “a transparência” é uma qualidade para esse tipo de filme, a história é contada por conta própria, em que tudo se encaixa e faz

sentido dentro da trama. Considerando que o filme é mudo e preto e branco, se faz importante manter essa lógica para ter entendimento completo da trama. Apesar de conter trechos do poema e algumas falas para que o telespectador pudesse ler, os acontecimentos sem cortes e sem jogos de câmera complexos auxilia no pleno entendimento da história (Vanoye; Goliot-Lété, 1994). Vejamos um exemplo dentro do filme estudado:

Figura 5 – *Fade-out*



Figura 6 – Trecho do poema de Kipling

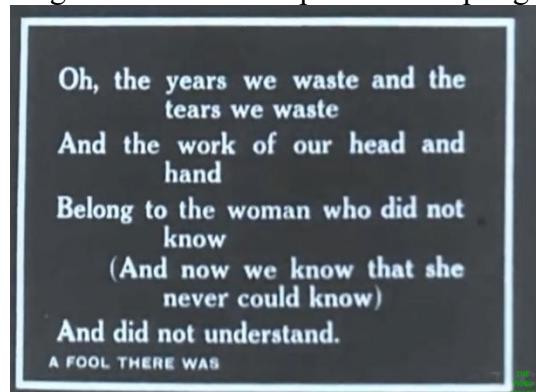


Figura 7 – *Fade-in*



Na figura 5 acontece um *fade-out*, a cena em questão é a família de John em um

momento divertido, a criança interage com um dos amigos de John. Na figura 6, é visto um trecho do poema de Kipling que é frequentemente usado no decorrer do filme, o trecho do poema traduzido diz “Oh, os anos que desperdiçamos e as lágrimas que desperdiçamos E o trabalho da nossa cabeça e das nossas mãos Pertencem a mulher que não sabia [...].” O plano segue em sequência com John e a vampira, em *fade-in*, na figura 7, em que a imagem volta a clarear. Como especificam Vanoye e Goliot-Lété, a história é sem choques, as cenas se encadeiam em uma lógica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

O vício em álcool é a todo o momento usado como ferramenta pela *femme fatale*, John aparenta estar exausto, mas a vampira insiste em entregar a ele alguma bebida alcoólica com um “[...] sorriso sombrio e vitorioso” (McGee, 1999, p. 3). A narrativa prossegue a mesma, entre discussões, alcoolismo, tristezas e divórcio, a vampira manipula a situação e John segue “enfeitiçado” por ela. O final não poderia ser outro, John se encontra em completa degradação moral e com vícios, mesmo sua família indo atrás dele, a vampira não permite que ele retorne, sempre encontrando um jeito de enfeitiçá-lo novamente. Nos momentos finais do filme, ele morre de overdose em decorrência do álcool e ela coloca flores em seu rosto, sorrindo e se sentindo vitoriosa.

Figura 8 – Sorriso sombrio e vitorioso



O cinema, dono do título de “a sétima arte”, não tem um “padrão” de análise, Vanoye e Goliot-Lété (1994) dizem que não tem uma “rede” de análise de filme, é necessário o analista se aproximar e entender o objeto, além de compreender como ele se transforma dentro da análise (a sequência, a cena, o plano). O cinema transmite, por meio da ficção, uma outra realidade que passa na tela, o telespectador se torna parte de um mundo de histórias em

movimento, compreendendo reflexos da realidade. Com uma análise do texto de J.C. Bernardet, “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” (2000), o cinema induz curiosidade e um certo fascínio, o espectador é capaz de usar a imaginação, construindo um mundo que reflete a realidade.

Com isso, pode-se notar a personagem como uma mulher fria e ambiciosa. O filme transmite sensualidade em momentos específicos que compõem o cenário e, claro, a história sendo guiada de forma lógica e sem volteios para o telespectador. O filme se faz inteiramente voltado para imagem de vilã da personagem, na qual ela não mostra nenhuma fraqueza ou arrependimento. Dessa forma, é possível afirmar que o filme dialoga e aprofunda aspectos do conjunto de representações artísticas que o antecedem. A pintura de Philip Burne-Jones e o poema de Kipling se fazem nessas condições, em que a mulher retratada não mede esforços para conseguir o que quer.

1.2 Desembarque de *Escravo de uma paixão* (1916) no Brasil

É possível que o filme tenha vindo para o Brasil por volta de 1916, um ano depois da sua estreia. Um levantamento de pesquisas foi feito, assim, quando se coloca na barra de pesquisa da ferramenta *Google* o nome “A Fool There Was 1915”, as primeiras recomendações de leitura são da plataforma *Wikipédia*, lá contém breves informações, como por exemplo, o filme veio para o Brasil com a tradução *Escravo de uma paixão*. Ao entrar na Hemeroteca digital com essa tradução para o filme, nos deparamos com 73 ocorrências que o mencionam, porém, este trabalho se volta para 3 delas: *A Província: Órgão do Partido Liberal* (PE); *Correio da Manhã* (RJ) e *A Noite* (RJ).

Foi observado que nos três jornais há uma propaganda, visto que o filme estava em exibição no cinema e a data de todos registram o ano de 1916. Para além de observar uma propaganda sendo feita, há nos jornais uma tentativa de descrição para além do filme, não somente o enredo em si, mas a representação da personagem principal, a vampira. O nome de Theda Bara, juntamente com o título do filme se faz muito presente, e evidente. O jornal *A Província: Órgão do Partido Liberal* (PE) diz que a atriz é “inebriadora d’almas”; “Sereia Satânica”; “Mulher de índole má” e por último “A vampira”. Além de usar o nome dela transformando-o em um conceito: o Thedabarismo, onde a atriz se torna o próprio símbolo:

Figura 9 – Jornal *A Província*: Órgão do Partido Liberal (PE)



Fonte: *A Província: Órgão do Partido Liberal (PE)*, 1916, p. 8.

O jornal *Correio da Manhã* (RJ) apresenta uma imagem, um trecho do filme em que o diplomata se deita aos pés da vampira, já rendido por ela. Na legenda, há a divulgação do local, Cine Palais, e um resumo do filme, no qual diz que diante do poder de uma bela mulher, a individualidade e a moral são arrastados para degradação. Em todas as propagandas de exibição do filme há um comentário do quanto a vampira é má e uma perdição para o homem.

Figura 10 – Jornal *Correio da Manhã* (RJ)



Fonte: *Correio da Manhã (RJ)*, 1916, p. 12.

No jornal *A Noite* (RJ) é possível ver um anúncio do filme e a imagem de Theda Bara. Seu nome sempre é posto em evidência, demonstrando a estrela que se tornou por interpretar a vampira, símbolo sexual da época.

Figura 11 – Jornal *A noite* (RJ)



Fonte: *A Noite* (RJ), 1916, p. 5.

Os jornais aqui apresentados servem para mostrar como o filme veio para Brasil e como ele era apresentado para o público, bem como sua tradução. É notável como Theda Bara era um elemento indispensável para divulgação e promoção do filme.

O cinema no Brasil, bem como a promoção de estrelas, seguia uma lógica diferente. No tópico “4.2 As Mulheres no Cinema Brasileiro (2001): memória e representação”, da tese de doutorado da Priscilla Constantino Sales, intitulada “Cinema, audiovisualidades, mulheres e feminismos: trajetos para uma história” (2025), ela destaca a diferença entre o estrelismo de atrizes brasileiras e hollywoodianas. Com a participação de Lécio Ramos, ela faz o seguinte apontamento: “A impressa era uma ferramenta essencial para promoção das estrelas brasileiras, na qual antes mesmo dos lançamentos dos filmes, elas já se tornavam populares. A popularização das estrelas no Brasil era feita mais pela impressa do que pelas suas obras propriamente ditas” (Sales, 2025, p. 247).

De forma abrangente, o primeiro episódio da série *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, transmitida pelo *Canal Brasil*, fala sobre a distinção entre as estrelas fabricadas no Brasil e nos Estados Unidos, ressaltando as especificidades, mas deixando clara a influência do *sex appeal* nos moldes de ambos os mecanismos. Priscilla Constantino Sales traz as seguintes observações:

Enquanto em Hollywood o *star system* emergiu como um mecanismo estruturado dentro de uma indústria consolidada e lucrativa, no Brasil o

estrelismo foi mais instável, marcado por improvisação e pela influência da mídia. Ainda assim, as atrizes brasileiras foram alçadas ao imaginário popular e promovidas pela imprensa em moldes semelhantes às divas hollywoodianas — associadas a *sex appeal*, sofisticação, mistério e carisma. Essa idealização reforçou estereótipos amplamente difundidos pelo cinema e pela mídia, enquadrando as atrizes em arquétipos rígidos, como a *flapper* (a mulher moderna e independente), a *vamp* (a sedutora destruidora de lares) e a mocinha ingênua (submissa aos padrões morais da família) (Sales, 2025, p. 247).

A exigência de beleza, carisma, glamour e perfeição das atrizes as resumiam em estereótipos, em que o arquétipo da sua personagem era associado à ela mesma, “Essa idealização restringia suas oportunidades na indústria cinematográfica, reduzindo-as a estereótipos que reforçavam convenções de gênero” (Sales, 2025, p. 247). Essa mesma restrição é vista na história de Bara, atriz que foi limitada pela indústria a fazer papéis que se resumiam à sua sexualização, tendo uma carreira curta e estereotipada: personagem de vampira.

No Brasil, a promoção das atrizes era distinta e a promoção que vinha de fora do Brasil também, nos jornais aqui apresentados vemos um constante incentivo para a sua propaganda, com imagens e o nome de Theda Bara sempre em destaque, intensificando a promoção da atriz em detrimento da obra.

2 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E OBJETIFICAÇÃO FEMININA NO CINEMA MUDO

Esta seção tem como objetivo entender as condições de produção do filme, bem como os bastidores e os processos que levaram à objetificação da mulher dentro do sistema das estrelas que compõem o cinema mudo.

A análise será feita articulando-se com obras bibliográficas, tais quais: *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos* (1947), de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que nos faz entender a Indústria Cultural como forma de controle e seu uso para criar estereótipos. Também abordaremos Aubrey Solomon, em *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography*, que relata, como apontado anteriormente, o início da *Fox Film Corporation* e o processo de escolha da atriz para o filme em questão. Além disso, buscaremos entender o *star system* com Edgar Morin, em seu livro *As estrelas: mito e a sedução no cinema* (1989). Recentemente, uma reportagem foi publicada pela revista *The Missouri Review*, com o título: “Theda Bara: The Original Vamp” (2025), em que os bastidores e a vida de Theda Bara foram aprofundados.

O filme *A Fool There Was (Escravo de uma paixão)* abriu as portas para o que viria a ser

a grande *Fox Film Corporation*, pois um ano depois, em 1915, o filme foi um sucesso para ascensão da indústria, “Quando William Fox entrou na produção de filmes em 1914, o negócio havia crescido de fliperamas e nickelodeons para algo vagamente parecido com a indústria de distribuição/exibição totalmente desenvolvida”¹³ (Solomon, 1998, p. 5).

Em 1914, a empresa cinematográfica enfrentava um desenvolvimento a pequenos passos, havia uma relutância dos interesses bancários em arriscar recursos, além de dúvidas sobre o quanto o público verdadeiramente desejava filmes como entretenimento. Porém, era claro sua evolução (Solomon, 1998).

Em 1915, foi notável que o risco valeria a pena, D.W. Griffith promoveu uma forma diferente de exposição chamada de “road show”, ou “show de estrada”, que era basicamente um show/performance/marca/filme que percorria diversas cidades, o objetivo era conquistar novos investidores para possíveis projetos futuros. “*O Nascimento de uma Nação* (1915) estreou na cidade de Nova York com uma entrada máxima de US\$ 2. Embora os valores exatos nunca tenham sido calculados por causa da forma como a distribuição foi configurada na época, o filme estabeleceu um recorde de aluguéis, estimado em US\$ 10.000.000”¹⁴ (Solomon, 1998, p. 6). Com o sucesso do filme, banqueiros e investidores viram uma oportunidade: emprestar capital aos produtores que se comprometiam a lucrar com filmes. William Fox foi um dos homens capazes de levantar dinheiro para expandir seu império (Solomon, 1998).

Com a ascensão dos estúdios cinematográficos, era necessário encontrar estrelas. Atores e atrizes eram procurados para brilhar nas telas, e principalmente, vender. Vender seus rostos, corpos e talentos. Para compreender o uso das imagens das estrelas dentro do controle midiático será feita uma articulação entre o livro *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos* (1947), de Theodor Adorno e Max Horkheimer, e o livro de Edgar Morin, *As estrelas: mito e a sedução no cinema* (1989).

No capítulo “A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas”, Theodor Adorno e Max Horkheimer afirmam que: “O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada sector é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 57). De forma mais específica, Edgar Morin nomeia esse sistema como sendo “o sistema das estrelas”: “Foi o cinema que inventou e revelou a estrela, [...] no sistema

¹³ “By the time William Fox entered film production in 1914, the business had grown from penny arcades and nickelodeons to something vaguely resembling the fully developed distribution/exhibition industry.” Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

¹⁴ “The Birth of a Nation (1915) debuted in New York City at a top admission of \$2. Although exact amounts were never calculated because of the way distribution was set up at the time, the film set a record for rentals, estimated at \$10,000,000” (Solomon, 1998, p. 5). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

de produção de filmes” (Morin, 1989, p. 16). Esse sistema, o mesmo visto em outros setores midiáticos, servem para controle e manipulação das massas, pois utiliza elementos para tornar ele coeso e lógico dentro da sociedade, na qual o *star system* está inserido. Adorno e Horkheimer mencionam que:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De facto, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroactiva, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 57).

O processo de manipulação está dentro de um ciclo que está inserido dentro dos sistemas, como estudado aqui, o sistema das estrelas. O comprador tende a consumir produtos que lhe são necessários sem resistência, porém, o controle faz o consumidor deseja-los, muitas vezes, sem precisão, apenas para alimentar o círculo vicioso, o qual fortalece ainda mais o sistema, ficando mais fechado e coeso. O círculo de manipulação e a necessidade ‘retroactiva’ se fazem dentro de um contexto de que, após os padrões serem feitos e notar-se o que funciona, ele se torna essencial para indústria, reconstruir o passado frente às necessidades do presente. O cinema está nesse sistema, pois é feito com base em padrões e entra dentro da lógica (vender, agradar ao público, refazer o que está dando certo). Esses padrões são sempre reincorporados para atrairem o máximo de público possível pelo entretenimento até seu esgotamento e repadronização.

A recepção do quadro/pintura do início do artigo pode ser analisada sob uma relação de poder exercida por indivíduos detentores de um privilégio econômico sobre a sociedade. A ideia foi bem recebida, ela foi entregue ao público: exposta, mórbida e acertiva. O sobrenome de Philip o encorajou nessa jornada, na qual seu pai abriu pleno caminho para que tentasse. A influência de seu pai contribuiu para que ele incluísse um novo gênero por meio da arte, algo que só quem tem dinheiro pode forjar. Toda essa influência e poder podem ser justificados pelo simples fato de que Philip expôs seus quadros em galerias de luxo em Londres e Paris.

Edgar Morin nos mostra que o sistema manipula a sociedade quando fabrica estrelas, ele apresenta uma espécie de mito que surge dentro da indústria cinematográfica, como se uma estrela fosse comparada aos deuses, onde sua imagem a transforma em algo a ser adorado e inicia-se um

culto em sua pessoa, semelhante ao que acontece em templos religiosos (Morin, 1989). Ao introduzir a estrela no mundo capitalista ela se torna uma mercadoria e os filmes passam a gravitar em torno dessas vedetes, denominadas estrela ou *star*. Morin nos diz: “O nascimento de uma estrela é o acontecimento mais faustoso que a indústria cinematográfica pode conhecer” (Morin, 1989, p. 12-14). Portanto, na realização de um filme, a *star* pode ser o componente mais precioso e mais caro.

Como analisado no item anterior, os filmes feitos por Theda Bara seguem um padrão de enredo, visto que “estava dando certo” até não dar mais e ter de modificar a forma de fazer o filme. “Os filmes de Theda Bara continuaram a ser populares e lucrativos, embora os críticos estivessem cansados de sua personalidade ‘vampira’”¹⁵ (Solomon, 1998, p. 23). À medida que o padrão não agrada mais ao público, é viável uma mudança de narrativa, na qual retorne ao ponto em que as pessoas/telespectadores voltem a venerar e consumir novamente. Dessa forma, o mecanismo do sistema se insere em um padrão próprio, na qual o foco principal é o lucro. Adorno e Horkheimer entendem esse mecanismo como uma fórmula, muitas vezes, mascarada de algo novo: “Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espectáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 59).

De forma simples para explicar esse mecanismo, as artes das massas (músicas, astros, estrelas, novelas, filmes) repetem modelos fixos com leves alterações, o conteúdo “novo” apenas aparenta ser novo, mas ele é reformulado com as bases de antes e colocada novamente para o público com uma nova “roupagem”. No final tudo continua o mesmo, as mesmas fórmulas e as mesmas ferramentas de manipulação. Como mencionado no item anterior, podemos utilizar a própria Theda Bara como exemplo. Seus personagens são os mesmos, os enredos carregam a mesma narrativa: uma mulher sensual que suga a alma de homens bons para benefício próprio. Pode-se dizer que a vampira, a Salomé, a Carmén e a Cleópatra, nome de suas personagens, fazem o “mesmo filme”, modificam apenas o cenário e as roupas que vestem na cena, o conteúdo é reformulado e colocado novamente para o público; e o ciclo se repete até surgir uma nova “tendência” que roube a atenção e a veneração dos telespectadores.

Edgar Morin nos traz um exemplo do que é feito da vampira quando se tem a necessidade de torná-la “algo novo”. Dentro do sistema de estrelas vai se intensificando como a *vamp* é retratada, ela vai se tornando uma extensão dela própria, e os mecanismos vão sendo moldados à medida que se percebe uma mudança nas formas de produção. A ferramenta preciosa em 1920

¹⁵ “Theda Bara’s films continued to be popular and profitable although critics were tiring of her “vamp” persona” (Solomon, 1998, p. 23). Ferramenta de tradução: *Google Tradutor*.

até após 1949 vão ser os arquétipos. Edgar Morin explica em seu livro:

Essas fragmentações e seus agregados tipológicos são dominados, contudo, pelo aparecimento, a partir de 1949, de dois arquétipos-síntese que tendem a renovar o brilho da estrela. A antiga *vamp*, ao desagregar-se, libertou uma energia erótica que se distribuiu por todos os outros tipos de estrela. A mulher chique desinibida, cantora de cabaré ou bailarina de teatro de revista, já incorporava parte do *sex-appeal da vamp*. Paralelamente, a ex-*vamp* tornava-se, ela própria, uma mulher chique sob aparência provocante. Mas uma espécie de síntese da *vamp*, da amorosa e da virgem se processa no glamour para produzir a *good-bad-girl*. A *good-bad-girl* possui um sex-appeal igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves, atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas. Mas o fim do filme nos revelara que ela escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso (Morin, 1989, p. 15).

A vampira deixa de ser apenas a “mulher fatal” e passa a mesclar com outras representações femininas. Ao criar a *good-bad-girl* (boa-má-garota), nota-se a renovação com a qual o cinema está passando, para novo fascínio do público, a mulher se apresenta como ousada e sensual, mas no final sua moralidade é preservada, ela se mostra pura, bondosa e generosa.

A estrela é um bem precioso para a indústria e ela passa por constantes mudanças, além do que vimos com a “*good-bad-girl*”, é possível analisar como o *star system* fabrica essas *stars*:

Beleza, espiritualidade, sobre caráter, essas qualidades se atraem e se recobrem mutuamente. Constituem os componentes elementares, certamente não de todo o estrelato, mas, como veremos, do estrelato feminino. O *star system* não faz mais que revela-los. Aperfeiçoa-os, recria-os e eventualmente fabrica-os pura e simplesmente. De início, só se exige beleza, menos que isso: a não-feiura é suficiente para que os especialistas criem a beleza. A espiritualidade e a personalidade, por sua vez, podem ser produzidas a partir de qualquer peça. Em última instância, são as multidões de admiradores que as concederão à estrela - e farão dela uma estrela (Morin, 1989, p. 34).

A beleza se enquadra como elemento importante na fabricação das estrelas, e não apenas isso, a estrela se destaca também por meio da personalidade. O sistema das estrelas não só descobre os talentos, como também tem o poder de melhorar ou até inventar uma imagem do zero para o público, este em questão tem esse poder de ascender uma *star* e fazer dela uma joia que é admirada. Este mecanismo mostra que o cinema constrói estética e simbolicamente a beleza, a simpatia e a personalidade das estrelas.

Porém, nem todas conseguem ser uma estrela, Morin nos explica que além da estrela, existem a *pin-up* e a *starlet*, ele engloba as características que as diferenciam no meio

cinematográfico e como cada uma é vista:

Pin-up: não é mais que pernas e peitos. Não tem uma identidade, são alvo apenas de fotografias que registram seus corpos. Estrela: A estrela só exibe sua nudez em momentos muito raros, decisivos. A estrela exibe então a alma e o rosto em que o erotismo se confunde com a espiritualidade. Tem rosto, identidade e personalidade. Starlet: Está a meio caminho entre a pin-up e a estrela. Foi, inicialmente, a quase-estrela, mas hoje esse termo já é aplicado a todas as jovens que, mesmo não tendo ainda filmado, desejam intensamente tornar-se estrelas e ser fotografadas com a indicação de seu nome. Portanto, starlet é qualquer jovem bonita que tenta e por vezes consegue impor seu nome (Morin, 1989, p. 37-38).

Nem todas se tornam *a estrela*, mas a divisão representa as diversas funções das figuras femininas dentro do mercado do entretenimento. Todas essas funções são parte do poder que o sistema das estrelas possui, controlando também a maneira como o telespectador enxerga essas figuras.

O poder do *star system* invade a vida privada da vedete e a torna pública. Ela se transforma na própria personagem, como é o caso de Theda Bara, que no filme que alavancou sua carreira, *A Fool There Was* (1915), não foi colocado um nome fictício para a personagem, o nome da própria atriz foi utilizado. Isso faz com que ela se funda e acabe se transformando na própria personagem. Há uma garantia que seu rosto apareça em campanhas publicitárias “Ainda que triunfe no mercado, permanece sob o controle da indústria: a vida privada da estrela de cinema é pré-fabricada e racionalmente organizada” (Morin, 1989, p. 75). O nome de Theda Bara ecoava quando a vampira aparecia, ela era a própria *vamp*, a atriz se torna a estrela e vive uma vida com base em faturamento para a indústria.

De forma evidente, o *star system* foi utilizado massivamente pela *Fox Film Corporation*, na qual Theda Bara garantiu um enorme faturamento para indústria. Os números são surpreendentes, *A Fool There Was* (1915) atingiu, em 1914, um pouco mais de US\$ 200.000 em aluguéis e Theda Bara, no ano seguinte, arrecadou mais de três milhões de dólares, mesmo após alguns gastos, ele ainda conseguiu arrecadar meio milhão, fortalecendo a indústria (Golden, 1998). Ela se tornou a estrela onipresente dos filmes da *Fox*, sua imagem estava cada vez mais frequente em todos os filmes da empresa cinematográfica até meados de 1919. (Solomon, 2011). Assim como Bara, há outras atrizes que compõem esse sistema que aumentavam o faturamento da indústria, como é o caso da Mary Pickford, Francesca Bertini e Cecil B. Mille:

Mary Pickford, Little Mary, é a primeira e exemplar estrela: seu título de

noivinha do mundo a oferece à projeção-identificação do espectador. Na mesma época aparece a diva italiana: Francesca Bertini, melodramática, possessa de amor. [...] Pouco depois de 1918, Cecil B. de Mille lançara o modelo de mulher bela, provocante excitante, que incorporará a Hollywood os cânones de “beleza-juventude sex-appeal (Morin, 1989, p. 7).

O início do século XX foi marcado por intensivo investimento no *star system*, nota-se figuras femininas em diversas partes do mundo, onde cada uma oferece seu estrelismo. Os filmes, a direção, a publicidade e as impressas gravitavam em torno da estrela: “O *star system* é, desde então o coração da indústria cinematográfica” (Morin, 1989, p. 8).

Para garantir o sucesso do filme em 1915, a *Fox Film Corporation* investiu em campanhas publicitárias e uma em especial chama a atenção, na revista, intitulada *The Missouri Review* foi publicado, em 2025, um artigo chamado “Theda Bara: The Original Vamp”, em que:

[...] William Fox queria garantir que o filme e sua nova atriz causassem impacto. [...] Eles planejaram uma conferência elaborada em Chicago. Uma suíte em um hotel fino foi encenada para parecer o covil imaginário de uma vampira. Eles encheram a sala com vasos de lírios e rosas e mesas cobertas com estátuas ocultas, cobrindo as janelas com cortinas de veludo escuro e o chão e o sofá com peles de tigre. Uma grande bola de cristal dominava a mesa de centro e, em uma gaiola dourada, uma píton se enrolava no galho de uma árvore. O ar estava denso com tuberosas e incenso¹⁶ (Theda, 2025, p. 134).

Todo o investimento serviu para fincar e construir a vampira, elementos sombrios de sua personagem são capazes de transmitir para o público como se fossem reais, uma estratégia para promoção do filme e garantia de um sucesso quase que imediato. “Com olhos sonolentos delineados por kohl, lábios vermelho-sangue, uma juba de cabelos negros ondulados e pele branca como um fantasma, sua aparência vampiresca chocou a imprensa”¹⁷(Theda, 2025, p. 134). E claro que todo esse investimento para construção da sua imagem não foi em vão.

Os elementos escolhidos apresentam uma intenção, mesmo que de forma oculta, como por exemplo no caso da utilização da cobra. Na Bíblia, (Gênesis capítulo 3: Versículo 1-7), a cobra é utilizada como um animal traiçoeiro e astuto, na qual induz Eva a comer o fruto proibido e, assim, cometer o pecado, tornando-a pecadora. A cobra enrolada na árvore durante a

¹⁶ [...] William Fox wanted to make sure the film and his new actress made a splash [...] They planned an elaborate conference in Chicago. A suite in a fine hotel was staged to look like the imagined lair of a female vampire. They filled the room with vases of lilies and roses and tables topped with occult stat ues, covering the windows in dark velvet drapery and the floor and sofa with tiger skins. A large crystal ball dominated the coffee table, and in a gilded cage a python twisted around the branch of a tree. The air was thick with tuberoses and incense. Ferramenta de Tradução: Google Tradutor.

¹⁷ With slumber ous kohl-rimmed eyes, bloodred lips, a mane of black wavy hair, and ghostly white skin, her vampirish looks shocked the press. Ferramenta de Tradução: Google Tradutor.

promoção do filme, tendo Theda Bara ao seu lado, faz refletir a intenção por trás da escolha desse animal para compor esse cenário, um animal com instintos aguçados e pérfido. Reforçando o papel de pecadora em que a mulher se encaixa dentro de um contexto cristão, do catolicismo em específico.

Essas intensivas publicidades tinham como intenção vender para além do filme, fazendo dos atores produtos, “[...] criando um tipo ou persona para promover”¹⁸ (Theda, 2025, p. 136), no caso de Theda Bara, a criação de sua persona como uma vampira. Para além de toda criação dessa persona, só o título de vampira não era suficiente, a história de Theodosia foi transformada,

De muitas maneiras, ela mesma plantou a semente para a ideia de suas origens exóticas. Quando Fox perguntou onde ela havia nascido, ela achou seu verdadeiro local de nascimento — Cincinnati — terrivelmente sem graça. Foi ela quem sugeriu o Deserto do Saara. Impressionada com sua esperteza, Fox respondeu: “Você não precisa de assessoria de imprensa”¹⁹ (Theda, 2025, p. 138-139).

A história sendo modificada sai do óbvio e se torna interessante e lucrativa. A mídia adotou o apelido “vamp” após a equipe começar a chamá-la dessa forma, ela contou aos repórteres e, como resultado, o termo foi usado para denominar uma mulher que explora os homens por meio da sedução (Theda, 2025, p. 140), o filme contava com inúmeras estratégias e referências culturais da época.

A imagem da atriz foi incorporada à personagem, a Fox manteve Theda em papéis de vampira, limitando as novas oportunidades de trabalho. Mesmo que ela quisesse, existia um contrato que incluía em suas cláusulas sua imagem ligada à da vampira. “Eles circularam rumores sobre suas cláusulas incomuns: ela não podia se casar, usar transporte público, aparecer no teatro ou posar para fotos, e só podia sair à noite”²⁰ (Theda, 2025, p. 141). Existia um grande investimento em sua imagem, tudo era controlado, pois Theda Bara ligada a papéis de vampira rendiam dinheiro para indústria recém-constituída.

Com o passar do tempo, Bara foi se destacando em papéis sexuais e estereotipados, como por exemplo, quando interpretou a Cleópatra. Mesmo cansada e reclamando para

¹⁸ “[...] creating a type or persona to promote”. Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

¹⁹ In many ways, she planted the seed for the idea of her exotic origins herself. When Fox asked her where she was born, she thought that her true birthplace—Cincinnati—was terribly boring. She was the one who suggested the Sahara Desert. Impressed by her savvy, Fox replied, “You don’t need a press agent.” Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

²⁰ “They circulated rumors about its unusual pro visions: she could not marry, use public transportation, appear in the theater, or pose for photos, and she could go out only at night.” Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*

imprensa: “Cinco anos ininterruptos de vampirismo me deixaram com nervos à flor da pele”²¹ (Theda, 2025, p. 144), ela se dedicava inteiramente. Ela disse à impressa durante a promoção do filme: “Sinto o sangue dos Ptolomeus correndo em minhas veias. Eu vivo Cleópatra. Eu durmo Cleópatra. Eu sou Cleópatra”²² (Theda, 2025, p. 142), mostrando que se entregava totalmente aos papéis que fazia. Em 1917, Cleópatra quebrou recordes de bilheteria e se tornou o filme mundialmente divulgado e comentado pela mídia (Theda, 2025).

No ano seguinte, tudo havia mudado, a indústria cinematográfica rapidamente se via com novidades, as histórias de mulheres que seduziam homens estava desgastada. As mudanças ocorreram devido ao contexto histórico do pós Primeira Guerra Mundial:

Ao final da Primeira Guerra Mundial, sexo e pecado ainda eram temas polêmicos, mas não eram mais vistos como algo ruim ou passível de punição. A forma de perversidade feminina de Bara parecia ultrapassada, e seu senso de feminilidade era tão exagerado que perdeu o apelo para a mulher moderna. A ideia de uma vampira que seduzia homens por dinheiro não atraía mulheres que trabalhavam para se sustentar²³ (Theda, 2025, p. 144).

A sensível e moderna mulher ofuscou a inusitada vampira. Como vimos anteriormente, os arquétipos vão sendo modificados à medida que o público precisa de novas estrelas para venerar, a nova vedete “[...] de símbolos sexuais tinha uma personalidade mais discreta e natural”²⁴ (Theda, 2025, p. 144), tornando Bara antiquada e arcaica.

Sua carreia acabou despencando, ela se tornou “velha” demais, “[...] ela procurou outros estúdios, mas ninguém a contratou. Era uma estrela do cinema mudo de 35 anos que se deixara estereotipar como uma mulher lasciva. Tudo isso prejudicava a possibilidade de uma carreira contínua no cinema”²⁵ (Theda, 2025, p. 144), sua figura libidinosa foi sua ascensão e também sua queda dentro do cinema mudo. Mesmo que nunca tenha falado, sua imagem de vampira se tornou um dos protótipos preferidos nas telas (Theda, 2025).

Essa mudança que o cinema está passando faz surgir novas estrelas, novas narrativas,

²¹ “Five uninterrupted years of vamping has stretched my nerves pretty taut”. Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

²² “I feel the blood of the Ptolemys coursing through my veins. I live Cleopatra. I sleep Cleopatra. I am Cleopatra”²² Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

²³ “At the end of World War I, sex and sin were still hot topics, but they were no longer viewed as bad or punishable. Bara’s form of female wickedness looked dated, and her sense of femininity was so exaggerated that it lost its appeal to the modern woman. The idea of a vamp who seduced men for their money didn’t appeal to women who were working to support themselves”. Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

²⁴ “of sex symbols had a subdued, more natural persona.” Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

²⁵ “she shopped around at other studios, but no one would hire her. She was a thirty-five-year-old silent film star who had allowed herself to be stereotyped as a wanton woman. All of this worked against the possibility of an ongoing career in the movies. Ferramenta de Tradução: *Google Tradutor*.

novas venerações, como por exemplo o ator Tom Mix. De acordo com o livro de Celso Sabadin “Vocês não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo” (2009), o ator Tom Mix “[...] entrou no cinema pela estrebaria, contratado pela Selig Polyscope como treinador de peões, amestrador de cavalos para os filmes de faroeste” (Sabadin, 2009, p. 106). Mix se tornou um astro, seu personagem de caubói se tornou um dos mais famosos do cinema mudo. Com a falência da Selig, ele foi contratado pela *Fox*, em 1917, melhorando o nível de suas produções. Há quem diga que ele era “[...] como uma Theda Bara com chapéu de caubói” (Sabadin, 2009, p. 105).

Tom Mix, grande investimento da *Fox*, “[...] além de ator principal, ele também dirigia alguns de seus filmes e cuidava muito bem de seu marketing pessoal” (Sabadin, 2009, p. 106), gerando lucro à indústria cinematográfica, mas também retornava financeiramente para as estrelas. Com um salário milionário, Mix ganhava 17 mil dólares por semana. Ao comparar com Bara, vemos uma diferença considerável, no seu auge dentro da *Fox*, ela ganhava 4 mil dólares semanais (Sabadin, 2009). Theda ganhava mais que algumas atrizes da sua época, como Valeska Suratt que ganhava 2.500 dólares semanais, mas não justifica a grande diferença quando comparamos com o salário de Tom Mix na mesma empresa (Solomon, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *A Fool There Was* (1915) (*Escravo de uma paixão*) apresenta uma história envolvente de uma mulher que usa de sua sedução para causar a degradação de um homem. Como o enredo é abordado, a atuação dos personagens e a história sem cortes faz dele um clássico do cinema mudo e preto e branco. Nos faz refletir sobre amor, sedução, vício e morte, mostrando como uma mulher pode ser a perdição de um homem. A *Fox Film Corporation* construiu essa narrativa de forma cirúrgica, fazendo com que o vampirismo se estendesse em todas as referências de mulheres fatais. A escolha do filme se deu pelo fato de que se inaugurava um novo conceito, baseado no mal que uma mulher sedutora pode trazer, além disso, o cinema se voltava para esse sistema que se construiu com base na fama, no consumo e na imagem de celebridades.

O *star system* se faz dentro de uma engrenagem que fabrica essas estrelas, a imagem da atriz, o nome escolhido para ela (que quase sempre é totalmente diferente do nome verdadeiro), a personalidade que é escolhida para ela, bem como sua aparência são moldadas, inventadas e construídas como um tipo ideal para telas e para publicidade.

O filme aqui analisado foi urdido e caiu nesse grande sistema de controle midiático, bem como a atriz principal, Theda Bara, que ficou conhecida por sua dedicação ao concretizar e

imortalizar a vampira. Foi possível perceber como os estereótipos são criados a partir de arquétipos pluriseculares, em que a mulher representa algum perigo/pecado. Na relação entre filme e vida, Theda Bara se tornou uma estrela digna de veneração do público, e sua personagem cria vida fora da tela, ou seja, ficção e realidade se misturam. Além disso, o sistema é capaz de usufruir de tudo que a estrela oferece, na qual seus rostos, corpos e talentos são “vendidos”. A vampira fincou suas raízes no cinema, ela se tornou uma extensão dela própria e deixou de ser apenas a “mulher fatal”, passando a mesclar com outras representações femininas.

Foi criado uma persona para promover a obra, no caso de Bara, a criação de sua persona foi como uma vampira; Mary Pickford ou (Little Mary) ganhou o título de *noivinha do mundo* e Tom Mix, um caubói do faroeste. Todas essas *stars* enriqueceram a indústria e faziam parte do grande sistema que as resumiam em mercadoria. Quando se “fabrica” uma persona para o ator/atriz, ele(a) incorpora a personagem e se torna ele(a) próprio(a), com isso está definido um estereótipo. Dessa forma, temos Theda Bara como uma eterna vampira, na qual ao final de sua carreira ela não conseguia mais papéis que fugisse do enredo de “mulher sedutora que seduzia homens bons para mérito próprio”.

Theda Bara termina sua carreira como estrela hollywoodiana aos 35 anos, na qual deixou se estereotipar como uma mulher libidinosa, tendo em vista suas condições de trabalho, dominadas por homens. Sua adesão ao sistema foi profunda, ela se dedicava totalmente em cada personagem que fazia, mas isso não a fez permanecer na indústria, para eles, ela estava velha e ultrapassada, a mulher moderna ofuscou a exótica sedutora. O sistema das estrelas muda de acordo com a necessidade do mercado e toda essa engrenagem também gira de acordo com o contexto, pois o sistema segue uma lógica conforme os interesses da indústria, garantindo que o cinema se mantivesse lucrativo e atualizado.

O sistema das estrelas foi inundado de críticas à medida que procurou transformar a vida de atores e atrizes em produtos a serem consumidos. Os estúdios controlavam a vida dos atores, diziam onde deveriam ir, com quem se relacionar e como viver suas vidas, Theda Bara teve essas condições impostas para manter sua popularidade. O *star system* reforçava estereótipos, padrões irreais de beleza e sexualizavam principalmente as mulheres, vistas como *stars*. O conteúdo artístico era pouco valorizado, estava acima dele o lucro e fama, privando o grande potencial dos artistas e colocando-os em moldes pré-fabricados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Alemanha: Querido em Amsterdão, 1947.

ANDRADE, Francia. Lilith, la primera femme fatale: Estereotipos literarios y cinematográficos. *Letras*, v. 64, n. 104, p. 167-190, 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 21-43.

GOLDEN, Eve R. *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*. Nova York: Vestal Press, 1998.

MCGEE, Tim. Sir Philip Burne-Jones: A Life In a Tall Shadow. *The Review of the Pre-Raphaelite Society*, [S.I.], 1999.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e a sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Lisboa, Portugal, *Anais [...]*, 2009.

SABADIN, Celso. *Vocês não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3. ed. São Paulo: Summus, 2019.

SALES, Priscilla Constantino. *Cinema, audiovisualidades, mulheres e feminismos: trajetos para uma história*. Assis: Editora UNESP, p. 324, 2025.

SOLOMON, Aubrey. *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography*. Jefferson, NC: McFarland, 2011.

THEDA Bara: The Original Vamp, 2025. *The Missouri Review*, v. 48, n. 1, p. 133-146, 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FONTES:

KIPLING, Rudyard. *O Vampiro*. Poets.org, 1934. Disponível em: <https://poets.org/poem/vampire-0>. Acesso em: 03 mai. 2025.

THEDA BARA FAN PAGE. *Theda Bara – A Fool There Was (The Vampire) (1915) in HD*. YouTube, 08 set. 2021. Disponível em: [Theda Bara - A Fool There Was \(The Vampire\) \(1915\) in HD - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=JyfjwvXzgkM). Acesso em: 16 jun. 2025.

PHILIP BURNE-JONES – *The Vampire.jpg*. Wikipédia. 03 mai. 2025. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Philip_Burne-Jones_-_The_Vampire.jpg Acesso em: 03 mai. 2025.