

DAS HEROÍNAS ÀS FLAPPERS: O CINEMA HOLLYWOODIANO E A CONSTRUÇÃO DAS FEMINILIDADES (1920)

Carla Miucci Ferraresi de Barros¹

Resumo: Este artigo busca traçar uma reflexão sobre a relação entre o contexto de construção das heroínas e das *flappers*, pelo cinema hollywoodiano, os valores morais que elas veiculavam, os diferentes modelos de feminilidade que representavam e a ascendência de uma classe média no interior da sociedade estadunidense, entre os anos de 1909 até fins da década de 1920. Considerando a entrada maciça das produções hollywoodianas na cidade de São Paulo a partir da Primeira Guerra e o processo de modernização da cidade, a reflexão aborda, ainda, como se deu a recepção, por parte da imprensa conservadora paulistana na década de 1920, a essas produções e aos discursos sobre o gênero feminino.

Palavras-chave: cinema hollywoodiano, feminilidade, condição feminina.

Abstract: This article traces a reflection on the relationship between the construction context of the heroines and the flappers, the moral values they diffuse, the different models of womanhood that represent and the ascendancy of a middle class within the American society between the years of 1909 to the late 1920. Considering the massive entry of Hollywood productions in the city of Sao Paulo from the First World War and the process of modernization of the city, the article features how was the reception, by the São Paulo conservative press in the 1920s, these productions and speeches about the feminine gender.

Keywords: Hollywood cinema, femininity, womanhood

Partindo das primeiras projeções do cinematógrafo ocorridas nos EUA no final do século XIX, realizadas em meio a números burlescos no interior de galpões mal iluminados – os chamados *vaudeilles* e os *nickelodeons* -, frequentados por imigrantes e grupos marginalizados; e levando em conta a cruzada anti-vício, empreendida por conselhos, organizações civis e religiosas em prol da censura a fim de moralizar as temáticas e os locais de exibição dos filmes na busca de atrair a nascente classe média, chegaremos – não sem tensões e influxos – à construção da heroína hollywoodiana.

Modelo de beleza e feminilidade, as heroínas das telas foram peça fundamental na busca pela moralização da sociedade e do próprio cinema, que buscava atrair a audiência de parcela da população ligada à nascente classe média urbana estadunidense, nos anos de 1910.

Com a Primeira Guerra, o fortalecimento da economia estadunidense e a abertura do mercado de trabalho também para a mão de obra feminina, houve uma mudança no

¹ Docente do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo.

posicionamento das mulheres no interior da sociedade, o que refletiu também no cinema, com o aparecimento das *flappers*, que não só colocariam as heroínas e a moral vitoriana em xeque como instituiriam outro discurso para o gênero feminino.

O percurso deste artigo é apresentar o contexto de formação das heroínas do cinema hollywoodiano e dos valores veiculados pelas tramas dos quais eram protagonistas, assim como o das *flappers*, e perscrutar como se deu a recepção dessas produções, seus discursos sobre o gênero feminino, modelos de beleza e feminilidade por parte da imprensa conservadora paulistana, na década de 1920, época em que as fitas dos grandes estúdios e todo o sistema do *star system* dominaram as telas de cinema e parte da imprensa na cidade de São Paulo.

Do bico de pena às telas de cinema: as *Gibson Girls* e a construção da heroína hollywoodiana

Inspiradas no modelo de beleza das mulheres saídas do bico de pena do ilustrador Charles Dana Gibson (imagens 1 e 2), colaborador de algumas das revistas mais populares no final do século XIX e início do XX, nos EUA, como a *Collier's Weekly* e *Scribner's Magazine*², as heroínas do cinema também foram influenciadas pelas personagens femininas das novelas e romances conhecidos como *women's fiction*, cujas narrativas baseavam-se no culto à domesticidade e nos valores vitorianos que envolvem trabalho duro, resignação, disciplina e parcimônia.

In the 1890s Charles Dana Gibson (1867–1944) created the "Gibson Girl," a vibrant, new feminine ideal who was the visual embodiment of what writers of the period described as the "New Woman." From the 1890s until World War I, the glamorous Gibson Girl set the standard for beauty, fashion, and manners, bringing her creator unrivaled professional and popular success.³

De meados de 1909 até a eclosão da Primeira Guerra, o cinema passou a ser o lugar privilegiado de veiculação e popularização da heroína, que encarnava o ideal de beleza e

² *Collier's Weekly*, fundada em 1888 pelo imigrante irlandês Peter Collier e *Scribner's Magazine*, publicada pela editora Charles Scribner's de janeiro de 1887 a maio de 1939; e em livros como *A Widow and her Friends*. New York: R. H. Russell, 1901.

³ *The Gibson Girl's America: Drawings by Charles Dana Gibson* in <https://www.loc.gov/exhibits/gibson-girls-america/the-gibson-girl-as-the-new-woman.html> - acesso em 29 de junho de 2016.

feminilidade que servia às mulheres brancas, pertencentes à nascente classe média urbana estadunidense. Além das telas, as heroínas também podiam ser vistas nas chamadas *fans magazines*, *cards*, *posters* e em todo o aparato de divulgação dos filmes, financiado em grande medida pelos próprios estúdios.

Essa engrenagem interferia diretamente na performatividade do gênero feminino, já que a figura da heroína reiterava normas que correspondiam aos discursos normatizadores impostos pela sociedade patriarcal, conservadora e heteronormativa, como aquelas ligadas aos papéis sociais da mulher relativos ao casamento, à maternidade e aos cuidados com a família.



imagem 1
Scribner's for june, 1895

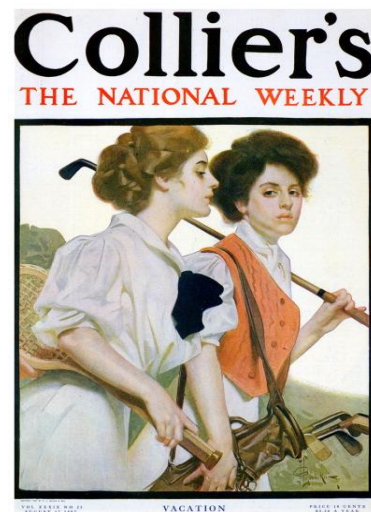


imagem 2
Collier's the national weekly, jan 1927

No cinema, as heroínas mais populares foram interpretadas por atrizes como Mary Pickford, Lilian Gish, Florence Lawrence, Ethel Clayton, June Caprice, Ruth Roland, Marguerite Clark, em filmes cujas tramas envolviam histórias de mulheres jovens, inocentes que, forçadas pelas circunstâncias e impelidas a assumir o controle de suas vidas, suportavam privações, lutavam por respeito e mobilizavam a força de vontade e a coragem para vencerem as adversidades. Eram filhas, mães, esposas dedicadas e carregavam consigo a crença no amor romântico.

O contexto que marcou grande parte dessa produção - do início dos anos de 1900 até meados da Primeira Guerra -, foi definido por uma espécie de força-tarefa que envolveu diretores, produtores, proprietários de salas de projeção, igreja - com ênfase para organizações femininas cristãs como a *Woman's Christian Temperance Union (WCTU)* - e poder público - com seus conselhos municipais e estaduais de censura -, cujo intuito comum

era conquistar a adesão da crescente classe média, suprimindo demandas por temas de cunho moralistas, conservadores e puritanos.

Frente à necessidade de desvincular o cinema dos espetáculos dos primeiros tempos e atrair as camadas médias urbanas que começavam a se consolidar, diretores como David Griffith - responsável por introduzir novas técnicas de filmagem e montagem que formam as bases da narrativa clássica - dirigia histórias em que suas heroínas eram portadoras dos valores da moral vitoriana.

Em suas tramas, o bem vence o mal e a força de vontade se sobrepõe aos vícios. Os esforços da heroína são sempre recompensados e o lar é mais seguro do que a rua. O casamento aparece como redentor para moças desviantes da norma ou como prêmio para as heroínas, figurando como instituição central na manutenção da sociedade burguesa e da moral cristã. Explicando sobre o poder destas influências, Griffith escreveu que o cinema poderia “manter meninos e meninas dentro das corretas linhas de conduta. Ninguém precisava temer que o cinema pudesse desviá-los do plano puritano” (GRIFFITH Apud LARY, p. 92).

Dessa forma, não é difícil entender o porquê, após se tornar membro do *National Board of Review* - órgão fundado em 1909 por produtores a fim de moralizar as fitas em circulação no país -, o Reverendo Charles Parkhurst, chefe da Igreja Presbiteriana da Madison Avenue, em New York e um dos principais nomes à frente da cruzada anti-vício, escreveu que “se poderia aprender História e absorver a atmosfera de um período sentando-se frente aos filmes que o Sr. Griffith produz com tamanha habilidade artística do que através de semanas e meses de estudo em sala de aula” (Idem, p.72).

As heroínas das telas, identificadas com valores da moral vitoriana como passividade, emotividade, bondade e autocontrole, mas vivendo no ambiente citadino representado como hostil e ameaçador, eram representadas como mulheres corajosas e dispostas a trabalhar para ajudar no sustento da família, desempenhando funções ligadas ao universo feminino como professora, enfermeira, secretária, telefonista e garçoneiro. Apesar de certa independência financeira, eram submissas e emocionalmente dependentes dos homens.

Esse é o caso da heroína de *The Lonedale Operator* (1911), curta-metragem dirigido por Griffith para a Biograph Company, que conta a história de uma jovem que, após um súbito mal estar do pai, assume seu posto de trabalho na Companhia de telefones. No dia do seu pagamento, porém, dois homens tentam roubá-la. Ela então assustada, (fotograma 1), telegrafia para pedir ajuda e enfrenta os bandidos usando uma chave para simular uma arma, mantendo-os presos até a chegada do resgate (fotograma 2).



Fotograma 10'02''



Fotograma 2 – 15'03''

Frequentemente, suas heroínas eram transformadas em elementos celestiais nas telas, conceito materializado com o uso da fotografia difusa, uma de suas inovações. Usando um pequeno tecido branco sobre os pés da atriz, Griffith gerava um brilho poderoso que iluminava seu corpo de baixo para cima. “Tínhamos que apagar as imperfeições”, ele dizia, “e foi procurando isso que criei a fotografia difusa...a câmera mostrou-se uma grande aliada da beleza” (Idem Ibidem, p. 91).

Em *Home Sweet Home* (1914), história em três episódios com prólogo e epílogo, David Griffith conta a história, no primeiro episódio, de um homem que deixa sua casa para iniciar a carreira teatral, mas se torna alcoólatra e compulsivo, e chega ao fundo do poço levado por vícios mundanos, até ser resgatado e redimido pelo amor de sua namorada (Lilian Gish), que se transforma em um anjo e o salva. (fotograma 3)



Fotograma 3 – 53'10"

Se avançarmos pela década de 1920, ainda encontraremos histórias de heroínas nas telas de cinema. Victor Sjöstrom, diretor sueco, após ter dirigido Lilian Gish no filme *The Scarlet Letter* (1926) - adaptação do romance de Nathaniel Hawthorne publicado nos Estados Unidos em 1850 -, em que a mulher tem um filho fora do casamento e é condenada como adúltera em praça pública, volta a dirigi-la em *The Wind* (1928).

Na trama, que é uma adaptação para o cinema da novela de Dorothy Scarborough, a heroína Lilian Gish é a virginal e inocente Letty, que deixa seu lar na Virginia em direção ao Oeste para morar no rancho de seu primo Beverly, sua esposa Cora e seus três filhos. Após sofrer humilhações por causa do ciúme de Cora, e ter que se defender de assédios masculinos, a protagonista se casa sem amor. A princípio frágil e amedrontada, Letty ganha força e se mostra capaz de superar não só o medo como também o trauma surgido quando precisou defender a sua própria honra e acabar com seu martírio. (fotograma 4)



Fotograma 4 - 48'23'

Mas, até quando as mulheres - nas telas e fora delas - iriam aceitar esse modelo de beleza e feminilidade impostos pela sociedade conservadora e patriarcal? Até quando a maternidade e o casamento seriam encarados como partes da essência feminina, ou melhor, quando a própria ideia de essência seria questionada e as primeiras rachaduras no sólido edifício construído para representar o gênero feminino, começariam a aparecer?

As flappers na São Paulo dos anos de 1920: contra-discurso e norma

Sem sofrer diretamente os impactos negativos provocados pela Primeira Guerra, a economia estadunidense a partir de 1914 começava a aquecer, marcada pelo aumento de postos de trabalho – especialmente para as mulheres-, a expansão da publicidade e a ampliação do crédito, impulsionando a produção e o consumo de bens, e marcando o crescimento de uma classe média consumidora.

By 1916, the personal savings rate had reached double digits for non-farm workers, and an increasing use of credit meant that purchasing power could expand further extending credit could serve to provide modest upward mobility and quell any labor unrest. (STERNHEIMER, 2015, p. 30)

Com o crescimento na oferta de vagas ligada às indústrias cosmética e da moda, muitas mulheres entraram no mercado de trabalho, desempenhando funções de vendedoras, costureiras e modistas. “We need Women! \$12-\$25 per week beauty specialists”⁴. Anúncios

⁴ *Motion Picture Classic*, October 1916, p.2.

como esse apareciam com muita frequência nas *fans magazines* do pós-guerra. Se considerarmos que a renda média anual nos EUA, em 1915, era de \$ 687 ou \$13 por semana (STERNHEIMER, 2015, p. 46), os salários oferecidos pela indústria da beleza estavam acima da média, especialmente se levarmos em conta que essas vagas eram destinadas às mulheres, cujos valores pagos em outros ramos eram menores em relação aos dos homens, mesmo desempenhando eventualmente a mesma função.

É nesse contexto que um novo tipo feminino, a *flapper* - e suas variações - *gamine*, *garçonne*, melindrosa, garota com *it*- surge nas telas hollywoodianas. Estereótipo da mulher moderna, urbana e branca da classe média, de personalidade forte, independente e acima de tudo, consumidora, as *flappers* deixam definitivamente para trás os tipos *Gibson Girl* e as heroínas das telas. (imagem 3)

Frequentadoras dos espaços públicos como cafés, cinema e livrarias, flanam sozinhas pelas ruas, fumam e observam vitrines. Independentes, elas têm trabalho e seu próprio salário. Assumem postos de vendedoras de lojas de departamento, cosméticos e moda. São também secretárias, telefonistas e copeiras. Flertam e escolhem o homem que vão seduzir. Usam cabelos curtos, vestidos fluidos e decotados. Sonham em se casar, mas não fazem disso seu objetivo de vida. As *flappers* tornaram-se, assim, veículos de uma mensagem perigosa ao *statu quo* (imagem 4).



Imagem 3

Clara Bown - Kid Boots
1926



Imagem 4

The perfect flapper, 1924

Quando as *flappers* hollywoodianas trouxeram seu brilho para as telas das recém-inauguradas salas de cinema da região central da cidade, como o Cine República, o Cine Rosário e o Odeon - pontos de encontro da elite paulistana nos anos de 1920 –, encontraram

forte resistência por parte do discurso tradicional e conservador que dominava grande parte da imprensa da cidade.

Atenta às ideias e aos valores veiculados pelo cinema, algumas das principais publicações paulistanas, porta-vozes de uma elite tradicional e conservadora, opunham-se a esta nova feminilidade da qual as *flappers* eram representantes, enxergando-as como ameaça aos costumes, à formação e às sociabilidades das jovens de boa família.

Este foi o caso do jornal paulistano *O Estado de São Paulo* – cujos leitores e leitoras vinham das camadas médias e alta da sociedade - e seu colaborador diário, Guilherme de Almeida, que assinava a coluna *Cinematógrafo*. Crítico severo do novo tipo de mulher que a *flapper* representava e do mundo que se modernizava – num cenário de disputas e tensões com a tradição – ele fazia apologia ao tempo em que, segundo suas palavras, podia-se encontrar nas películas vindas de Hollywood “exemplares ideais de mulheres”. Saudoso, recorda das *stars* veteranas do cinema mudo que faziam garotas “meigas e lindas”, como as *Gibson girls*.

(...) entrevemos ainda levemente esfumadas, essas figurinhas meigas e lindas como Ethel Clayton, Ruth Roland, Ruth Clifford, Marguerite Clark, June Caprice... – (...) aquela limpidez calma de fisionomia, aquela doçura ingênua de gestos e atitudes, aquela inocência quase campesina de coração: - todas aquelas coisas boas, suaves, bonitas, naturais, que faziam uma deliciosa “mulherzinha”, doce e amena, de gestos enlaçantes⁵.

Certas características performativas dessa “nova mulher”, branca, urbana e de classe média, como os cabelos *à garçonne*, o gosto pelos esportes, pelos bailes e pelo cinema, as silhuetas livres dos espartilhos, o gosto por olhos e lábios marcados pela maquiagem, pelo prazer no consumo de produtos que prometiam torná-las mais atraentes e ainda mais bonitas, são porta-vozes de uma mudança mais estrutural: a redefinição do lugar social da mulher, do novo modelo de feminilidade, subjetividade e de papéis de gênero.

Os novos comportamentos, modos e consumo instauraram um contra-discurso que ameaçava o que os dispositivos de poder creditavam ser a “natureza feminina”, responsável por dotar biologicamente a mulher para desempenhar determinadas funções na esfera da vida privada, como o casamento, o cuidado com o marido e a educação dos filhos, e que

⁵ GUILHERME DE ALMEIDA. Cinematógrafo in *O Estado de São Paulo*, 23/04/1921.

encontrava sustentação nas ideias pregadas pela Igreja Católica, pelo discurso higienista e pelo Código Civil de 1916. A naturalização de certos atributos construídos por um discurso patriarcal, conservador e machista, de certa forma, estava sendo colocado à prova.

À medida que as heroínas das telas iam sendo substituídas pelas *flappers*, e as tramas hollywoodianas iam ganhando novos contornos e temáticas, cresciam as críticas a esse novo modelo de feminilidade. Em edição da Revista Feminina de dezembro de 1925, textos e imagens compõem um verdadeiro manual sobre os perigos das “Evas modernas”.

O artigo considera perigoso o “traje sensual que explicitava as curvas femininas, sinuosas como as de uma cobra que se esguia e se infiltra, provocando “desordens”, fazendo “tremor o senhor” da “boa” sociedade”; o “corte dos cabelos bem curtos”, que perigosamente diminuía as diferenças construídas pelo discurso médico-científico sobre os gêneros feminino e masculino, assim como o hábito de fumar, frequentar bares e consumir bebidas alcoólicas; a forma de andar, olhar e se expressar. Desse modo, eram perigosas,

(...) desde a datylógrafa do escritório; passando pela filha de família distinta que vai à missa; pela filha do honrado trabalhador sapateiro, pela telephonista do club; pela figurinha indefinível que anda pela rua até a vendedora de perfumes, todas se tornaram perigosíssimas à tranqüilidade dos lares.⁶

Considerado perigoso pelo longo alcance na veiculação de valores e comportamentos considerados pelas elites tradicionais como afrontas aos papéis femininos estabelecidos até então, o cinema foi duramente criticado pela imprensa conservadora, que o reputava como “factor de incultura”, “escola de immoralidades”, “pernicioso”, “introdutor de maus hábitos”, “responsável pela “perversão dos costumes”, “factor de desordem e de corrupção da mocidade”, com grande risco para “as senhoras honestas e as meninas puras” que “ficam com a imaginação exaltada e começam a considerar os erros de amor como factos comesinhos, agradáveis de praticar e nunca passíveis de castigo e censura”.⁷

⁶ *Revista Feminina*, dez 1925. Ano XII, nr 139.

⁷ “O cinema: Escola de immoralidades”, in: *Revista Feminina*, Ano VIII n.83 SP 04/1921 Apud FERRARESI, Carla M. Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de 1920. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2007, p. 402.

Venho solicitar de novo, por intermédio dessas valorosas colunas pedir atenção para o abuso audacioso das empresas cinematográficas que numa desenvoltura de fazer estremecer os próprios “frades de pedra”, importam de preferência as mais obscenas, parecendo que as encomendam mesmo de propósito com o fito de contribuírem para a mais rápida corrupção dos novos costumes, até bem pouco tão singelos e invejáveis.⁸

A associação de Hollywood com o pecado, o crime e a transgressão aparecia com frequência nas revistas femininas, em textos que alertavam “mocinhas ingênuas” sobre os “inúmeros tipos de gatunos à espreita para explorá-las na cidade do pecado”. Com forte viés moralizante e por meio da pedagogia do terror, esses textos buscavam despertar o recato nas mulheres e demovê-las de qualquer identificação com a vida independente das *flappers*. É o que se vê, por exemplo, no artigo “O que custa ser artista de cinema - Hollywood, a cidade diabólica de Los Angeles” veiculado na *Revista Feminina*, em agosto de 1929:

Estas linhas são dirigidas a quantas moças jovens e lindas, suggestionadas pela gloria e sobretudo pela vida de luxo que levam as estrelas do écran e as enormes somas que ganham, pensam embarcar para os Estados Unidos e dedicar-se ao cinema (...) pois correm perigo de não poderem voltar para casa.⁹

A contrapartida ao aumento da participação das mulheres de diferentes extratos sociais no mercado de trabalho - ainda que em condições salariais desiguais em relação aos homens - foi o crescimento significativo do poder de compra feminino, numa correspondência direta entre a ideia de cuidado e controle com a aparência e ascensão social. Estimulada por intensa propaganda, especialmente de produtos da indústria cosmética anunciados pelas estrelas de cinema, uma parcela dessas mulheres trabalhadoras tornou-se consumidora.

A primeira impressão que se tem ao ver-se uma fita americana é a beleza impressionante das artistas, (...) E por que nos agradam tanto? Eis a razão, que é

⁸ GUILHERME DE ALMEIDA. *Do que São Paulo precisa. O Estado de São Paulo*. São Paulo: 21 de março de 1920.

⁹ *Revista Feminina*. Ano XVI n.183 SP 08/1929.

simples: só usam o Crème de Lotus, que sendo a saúde da pele, é o mais maravilhoso dos tónicos até hoje descobertos para dar cabo de tudo quanto é imperfeição da cutis, como atestam os milhares artistas de cinema. Gloria Swanson, Barbara La Marr, Rodolpho Valentino, entre os primeiros que os empregaram, usam sempre estes dois surprehendentes preparados para conservar e aumentar a sua beleza e também o seu êxito para o público.¹⁰

Trata-se não só de identificar a mulher como consumidora de produtos na nascente sociedade de massa, mas de referenciar o modelo feminino e seus papéis sociais. Como observa Mary Ryan, a propósito das stars dos anos de 1920 “la maliziosa vivacità della flapper, la vitalità di star come Clara Bown e Gloria Swanson servivano sempre di più a insegnare ala spettatrice a diventare correttamente moderna.”(RYAN, Apud HANSEN, 2006, p.112)

Assim, a *flapper* deixa para trás a heroína e marca um novo modelo de feminilidade ligada aos tempos modernos. Trata-se não só da mulher como consumidora na sociedade de massa, mas de uma mudança na performatividade e no processo de subjetivação, que passou a envolver determinadas experiências identificadas e identificadoras do gênero feminino, que em muitos aspectos, diferenciaram-se das vividas pelas heroínas do cinema, cuja identidade de gênero fora construída em outras bases.

A *flapper* não libertou a mulher das normas de gênero, mas antes, foi também resultado de novas experiências, novos processos de subjetivação e performatividade¹¹ que constituíram parâmetros para a construção de novas normas de identidade feminina. Assim, a mulher moderna cresce acorrentada pelas normas de gênero, mas ao mesmo tempo é por meio dele que se coloca como sujeito no novo cenário cidadão. O gênero continuava sendo a prisão do sujeito e ao mesmo tempo seu único modo de fazer sentido no mundo binário e conservador que continuou sendo a modernidade.

¹⁰ “O segredo dos artistas de cinema”, In: *Revista Para Todos*, Ano VII, nr.324, RJ 28/02/1925.

¹¹ Em seu livro *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of “sex”*, New York and London, Routledge, 1993, Judith Butler retoma o conceito de performatividade, que aparece em suas publicações anteriores, e esclarece que as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de repetirem práticas já reguladas, que marcam o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz sua “generificação”.

FONTES

Motion Picture Classic, October 1916.

Revista Feminina, Ano VIII, n.83, SP 24/03/1921

Revista Feminina, Ano XII, nr 139, 24/12/1925

Revista Feminina. Ano XVI, nr.183, SP 26/08/1929

Revista ParaTodos, Ano VII, nr.324, RJ 28/02/1925

Scribner's for june, 1895

Collier's the national weekly, jan 1927

Cinematógrafo in O Estado de São Paulo. São Paulo: 21 de março de 1920.

Cinematógrafo in O Estado de São Paulo,

23/04/1921.

FILMES

The Lonedale Operator. Direção: David Griffith. American Mutoscope and Biograph Company, USA, 1911 (17 min).

Home sweet home. Direção: David Griffith. American Mutual, USA, 1914 (55 min).

The perfect flapper. Direção: John Francis Dillon. First Nacional, USA, 1924 (70 min)

Kids Boots. Direção: Frank Tuttle. Paramount Films, USA, 1926 (1'17'')

The Wind. Direção: Victor Sjöström. Metro-Goldwyn Mayer (MGM), USA, 1928 (1'35'').

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DYER, Richard, McDONALD, Paul. *Stars*. London: BFI Publishing, 1998.

FERRARESI, Carla M. Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de 1920. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2007.

FRIEDMAN, J. E., SHADE, W. G. (org) *Our American Sisters: women in American Life and Thought*. Allyn and Bacon: Boston, 1976 Apud HANSEN, Miriam. *Babele e Babilonia. Il cinema muto Americano e il suo spettatore*. Torino: Kaplan, 2006.

HANSEN, Miriam. *Babele e Babilonia. Il cinema muto Americano e il suo spettatore*. Torino: Kaplan, 2006.

BUTTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "sex"*, New York and London, Routledge, 1993.

LARY, May. *Screening out the past: the birth of mass culture and the motion picture industry*. The University of Chicago Press, 1980.

RYAN, M. P. The Projection of a New Womanhood: the movie moderns in the 1920s in FRIEDMAN, J. E., SHADE, W. G. (org) *Our American Sisters: women in American Life and Thought*. Allyn and Bacon: Boston, 1976 Apud HANSEN, Miriam. *Babele e Babilonia. Il cinema muto Americano e il suo spettatore*. Torino: Kaplan, 2006.

SALLE, Mick La. *Complicated Women: sex and power in Pre-Code Hollywood*. New York: St. Martin Griffin, 2013.

SKLAR, Robert. *Movie-made America: a cultural history of American movies*. New York: Vintage Books, 1994.

SPINI, Ana Paula e BARROS, Carla M.F. *Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)* in *Revista ArtCultura*, v. 17, n.30, jan-jun. 2015.

STERNHEIMER, Karen. *Celebrity Culture and the American Dream. Stardom and Social Mobility*. New York and London. Routledge, 2015.

SALLE, Mick La. *Complicated Women: sex and power in Pre-Code Hollywood*. New York: St. Martin Griffin, 2013.