

## Lulu no Brasil O Imaginário Construído em torno da Recepção Cinematográfica

*Tamara Carla Santos e Josette Monzani*

**Resumo:** Este trabalho investiga a recepção da imprensa brasileira a partir da segunda metade da década de 1920 em relação à Louise Brooks, uma atriz do cinema silencioso com carreira em ascensão cuja vida pública era conturbada. Esta análise buscou compreender a relação entre sociedade e cinema dentro daquele contexto histórico-cultural, as formas da espetatorialidade e das críticas cinematográficas promoverem desdobramentos no imaginário social.

**Palavras-chave:** Louise Brooks; Cinema silencioso; Espectatorialidade; Imprensa brasileira; Imaginário social.

---

## Lulu in Brazil The Imaginary Built around the Cinema Reception

**Abstract:** This work investigates the reception of the Brazilian press from the second half of the 1920s in relation to Louise Brooks, a silent film actress with a rising career whose public life was troubled. The analysis sought to understand the relationship between society and cinema within that historical-cultural context, and the forms of cinematic spectatorship and criticism promote developments in the social imaginary.

**Keywords:** Louise Brooks; Silent movie; Spectatorship; Brazilian press; Social imaginary.

---

**Resumen:** Este trabajo investiga la recepción de la prensa brasileña desde la segunda mitad de la década de 1920 en relación con Louise Brooks, una actriz de cine mudo con una carrera ascendente cuya vida pública era conturbada. El análisis buscó comprender la relación entre la sociedad y el cine dentro de ese contexto histórico-cultural, y las formas de la espectralidad y de la crítica cinematográfica promovieron desdoblamiento en el imaginario social.

**Palabras clave:** Louise Brooks; Cine mudo; Espectralidad; Prensa brasileña; Imaginario social.

## Introdução

Foi possível analisar o estrelato, a circulação e a recepção de Louise Brooks e de seus filmes no Brasil graças à digitalização dos periódicos do período datado: os anos de 1920. A análise foi feita por meio de uma pesquisa extensa dos conteúdos encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esse era um momento onde as primeiras revistas de fãs e as grandes salas de cinema eram inauguradas e estas, aliadas às estratégias de publicidade do cinema, ao investir em tornar pública a vida privada das estrelas, resultaram em uma maior adesão da sociedade ao produto cinematográfico.

O nome de Louise Brooks aparece com frequência nas fontes documentais dos anos de 1920 até 1930. Após isso, a fama de Brooks decaiu significativamente. Ao perpassar pelos locais onde foram exibidos seus filmes, através das revistas e jornais que noticiavam sua carreira e vida pessoal e pela compreensão das lógicas de consumo do cinema no Brasil nesse dado momento, foi possível mapear e identificar a opinião pública sendo formada sobre a atriz. Foi observado que, para além de influenciar a carreira de atrizes, o caráter transgressor da atriz americana – que acumulava atritos com o *star system* hollywoodiano – causa um efeito também na sociedade brasileira.

Sua *persona* cinematográfica foi construída de forma gradual durante sua carreira até sua personagem no filme *A Caixa de Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst – cujo título é uma referência ao mito grego de Pandora. A própria atriz conta que para interpretar Lulu não precisou muito, pois elas têm a mesma personalidade (BROOKS, 2000). Brooks foi imortalizada como Lulu e suas personagens, para além dessa, inspiram o ideal da mulher moderna e emancipada dos anos de 1920.

Tudo isso criou um imaginário em torno desse novo modelo de mulher que surgia na década, contrapondo-se ao ideal da mulher ingênua, inocente e sujeita à feminilidade doméstica que era comum na década anterior. Com o surgimento das metrópoles e a influência de uma cultura de massas que era formulada – jornais, revistas, publicidade, cinema, rádio –, houve um processo de divulgação de figuras femininas públicas que introduziram/construíram um novo papel dentro da sociedade moderna.

## O sistema de estrelas no cinema

O *star system*, como uma instituição do capitalismo, é, segundo Morin (1980), “uma organização sistemática da vida privada-pública das estrelas”<sup>1</sup> (MORIN, 1980, p. 47). Em 1919, tudo já gravitava em torno da estrela. De acordo com Richard deCordova (1991),

A emergência do *star system* talvez possa ser melhor vista como a emergência de um conhecimento e analisada nesses termos. Antes de 1909, praticamente nenhum dos nomes dos atores era conhecido pelo público, mas em 1912 a maioria deles havia sido “descoberta”. Fica claro a partir desse exemplo que a “*persona* cinematográfica” foi o resultado de uma produção e circulação específicas de conhecimento. Departamentos de publicidade dos estúdios,

---

<sup>1</sup> Irá se enfatizar aqui as estrelas e não os astros que também compunham o *star system*.

filmes e revistas de fãs produziram e divulgaram esse conhecimento (deCORDOVA, 1991, p. 17, tradução nossa).

Segundo Rielle Navitski (2013), "em maio de 1915, a Universal se tornou o primeiro estúdio americano a estabelecer uma filial local" no Brasil, "seguida pela Fox e pela Paramount", instaladas "em 1916" (NAVITSKI, 2013, p. 296, tradução nossa). Em 1928, a *Gazeta de Notícias*<sup>2</sup> conta que a Paramount resolveu educar, ela mesma, suas estrelas. Foi criada uma escola que as ensinava a se portar na carreira e na vida pessoal. Entre os seis primeiros nomes a serem classificados pela escola, está o de Louise Brooks. Barry Paris conta, na biografia da atriz, que realmente havia uma espécie de "universidade de cinema" na Paramount para treinar os jovens talentos (PARIS, 2000, p. 174).

Louise Brooks (1906-1985) foi uma atriz e dançarina americana cuja carreira no cinema durou de 1925 a 1938, com vinte e quatro filmes. Após fazer uma ponta em *The Street of Forgotten Men* (1925), Louise assinou um contrato de cinco anos com a Paramount Pictures – produtora e distribuidora cinematográfica chamada então *Famous Players-Lasky* (PARIS, 2000, p. 100). Porém, em 1928, houve uma reunião para renovar seu contrato. Louise Brooks o recusou, por não haver aumento no salário e pelo estúdio haver escondido dela o convite de um diretor alemão para atuar em Berlim. Louise viajou então para a Europa, onde atuou em três filmes: *A Caixa de Pandora* (1929), *Diário de uma garota perdida* (1929) – também de Pabst – e *Miss Europa* (1930) – um dos primeiros filmes falados da França (BROOKS, 2000)<sup>3</sup>.

Antes de partir para a Europa, estrelou em doze filmes da Paramount, além de ter sido emprestada para a *First National – Just Another Blonde*, 1926 – e para a Fox – *A girl in every port*, 1928. Após seu retorno a Hollywood, em 1931, Louise atuou em mais sete filmes, contando *King of Gamblers* (1937), que teve as cenas da atriz cortadas.

A própria carreira e a vida social de Louise são modelos de como o sistema de estrelas funcionava. Informações sobre a vida privada de Brooks brotam nos jornais e revistas. No Brasil, não foi diferente. Segundo Rafael de Luna Freire (2018), nos anos de 1920 os cariocas já eram fãs de gêneros, estúdios e principalmente dos astros e estrelas (FREIRE, 2018, p. 271). Louise Brooks é descrita em toda a imprensa brasileira como a grande promessa da Paramount. Era indicada como uma das estrelas americanas preferidas do público brasileiro em quase todos os jornais e revistas pesquisados e fotos dela de até duas páginas eram publicadas regularmente. A *Gazeta de Notícias* sempre a elogia como mulher e como atriz. Publicam que ela está "muito em voga no momento actual"; "mais em evidência, presentemente, na cinematographia americana", uma "vedetta" do "écran americano ora em pleno apogeu de popularidade e de belleza"<sup>4</sup>.

No Paraná, *O Dia* publicou: "Louise Brooks pode bem se orgulhar de ser hoje uma das 'estrellas' mais disputadas pelos grandes diretores, que ve em nela o

<sup>2</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 03/07/1928, ed. 00157, p. 8.

<sup>3</sup> Dirigido pelo italiano Augusto Genina, com roteiro de Pabst e René Clair e figurino de Jean Patou.

<sup>4</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/03/1927, ed. 00059, p. 8; 12/03/1927, ed. 00060, p. 8; 16/03/1927, ed. 00063, p. 8.

maior atractivo para um filme de sucesso"<sup>5</sup>. Já *A Gazeta* afirma que Louise Brooks é "uma figurinha que tem dado voltas à imaginação de muitos 'fans'". Adquiriu mesmo o poder de levar aos cinemas pessoas que si não preocupam com o enredo do film que se annuncia. Compram ingresso para ver Louise Brooks"<sup>6</sup>.

### **Ascensão: a "pequena" preferida do público**

Foi possível mapear as exhibições dos filmes de Louise Brooks de acordo com os anúncios de jornais, que alertavam os leitores sobre as salas e as datas que tornavam possíveis o contato com a estrela. Seu primeiro filme, *The Street of Forgotten Men* (1925), não é citado nos jornais brasileiros pesquisados. Mas, após seu contrato, a Paramount começou a fornecer informações sobre a atriz. Então, *The American Venus* (1926), que a lançou mundialmente, já é citado, sem indicações de distribuição. A partir de *A Social Celebrity – Desfructando a Alta Sociedade* (1926), que foi exibido inclusive em estados de outras regiões que não a Sudeste – mesmo que com atraso –, os outros filmes de Louise foram largamente distribuídos no país.

Isso ocorreu até seu último filme com a Paramount (antes de seus filmes europeus) – *The Canary Murder Case* (1929) –, que no Brasil foi lançado com o título "Drama de uma noite". O filme foi também distribuído, mesmo que com o atraso de um ano, para vários estados e muitas salas de cinema, inclusive de bairro. Não foram encontrados sinais de exibição dos filmes rodados na Alemanha. No entanto, o filme francês *Prix de Beauté – Miss Europa* – (1930), foi bem distribuído e muito divulgado na imprensa brasileira, também fora da região Sudeste.

Junto às informações sobre exhibições, os jornais e revistas forneciam informações sobre a produção dos filmes, os bastidores, as sinopses e o elenco. Segundo Aumont et al. (1995), o público do cinema seria "uma 'população' (no sentido sociológico do termo) que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema" (AUMONT et al., 1995, p. 223). Ao questionar qual seria a natureza do desejo do espectador de cinema e o que ele busca ao se fechar por duas horas em uma sala escura, os estudiosos concluem que talvez o espectador de cinema seja "mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, socialmente regulada, no tempo de uma projeção" (AUMONT et al., 1995, p. 242).

Maria Inez Pinto (1999) tem uma visão mais branda do fenômeno. Segundo a autora, "as cobranças da vida moderna eram muitas e o cinema funcionava como o divertimento despretensioso, evocando aspectos que caracterizavam o *status* de homem moderno" (PINTO, 1999, p. 148). Richard Dyer (1998) apresenta quatro categorias de relações entre estrela e público: 1) a afinidade emocional, que seria a mais fraca e comum, um envolvimento pessoal; 2) a auto-identificação, quando o público se coloca no lugar da *persona* cinematográfica; 3) a imitação, mais comum nos jovens que vêem a estrela como um modelo e 4) a projeção, quando o processo de imitação atinge um nível preocupante (DYER, 1998, p. 18).

Como forma de fomentar ainda mais essas aproximações dos leitores com as estrelas, para assim levá-los a continuar frequentando as salas de cinema, os

<sup>5</sup> Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 30/10/1927, ed. 01689B, p. 6.

<sup>6</sup> Hemeroteca Digital: *A Gazeta* (SP), 22/03/1928, ed. 06643, p. 5.

jornais acompanhavam atentamente a carreira de Brooks. São divulgadas informações sobre diversos âmbitos da vida pessoal e profissional da atriz. O paranaense *Diário da Tarde*<sup>7</sup> informa, em 1927, que ela é "dona de um contrato fabuloso, de um luxuoso apartamento em *Park Avenue* e daquilo que os críticos costumam chamar um brilhante e prometedor futuro. O mundo segue-a como uma ostra". No mesmo ano, a *Gazeta de Notícias*<sup>8</sup>, ao falar sobre o guarda-roupas da Paramount, afirma que são guardados muitos vestidos, sapatos e outros acessórios e catalogados nos nomes das estrelas, inclusive de Louise Brooks.

O *Correio Paulistano*<sup>9</sup> informou ao público, em 1926, sobre o casamento da nova estrela de Hollywood com o diretor Edward Sutherland. A revista *A Scena Muda*<sup>10</sup>, publicou, no mesmo ano: "A atriz Louise Brooks, que estreou recentemente com grande êxito no écran acaba de contrahir matrimônio com o mais jovem dos ensaiadores de Los Angeles, o elegante Eddie Sutherland". As revistas e jornais começaram, então, a acompanhar de perto as novidades do casal publicando notícias, inclusive sobre problemas no relacionamento. Em 1928, *A Scena Muda*<sup>11</sup> informa aos leitores sobre o divórcio de Louise e Eddie após 16 meses de casados, indicando a distância física e o trabalho de ambos como motivadores da separação. Quando a *Cinearte*<sup>12</sup> anunciou sobre o divórcio, escreveu que "Louise Brooks conseguiu livrar-se de Eddie Sutherland, acusando-o de cruel e de muito ocupado". Louise, em sua autobiografia, conta que seu relacionamento com Eddie já havia esfriado. Ela tinha um amante e o divórcio foi conturbado, inclusive financeiramente (BROOKS, 2000).

Há inconsistências nas notícias brasileiras sobre os filmes dos quais Louise faz parte do elenco. Segundo Morin (1980), "o fan quer saber tudo, possuir, manipular e digerir mentalmente a imagem total do ídolo. [...] Daí a enorme quantidade de mexericos hollywoodianos" (MORIN, 1980, p. 67). As estrelas 'vendem' jornais e revistas. Em 1926, a *Cinearte*<sup>13</sup> divulgou que Louise e seu então marido foram convidados para fazer *Glorifying the American Girl*, da Paramount. O casal havia acabado de trabalhar em parceria no filme *Risos e Tristezas*, onde se conheceram. No entanto, o filme foi lançado apenas em 1929 com outro elenco e diretor, sem relação com os nomes de Louise e Eddie. Em 1928, a revista volta a anunciar o mesmo filme<sup>14</sup>, dessa vez com Louise e Ruth Taylor no elenco, com direção de Malcolm St. Clair. O diretor e Taylor estarão juntos em *Gentlemen Prefer Blondes*, de 1928. Esses fatos apontam que os periódicos estavam constantemente antecipando ou misturando informações.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Hemeroteca Digital: *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, ed. 09939, p. 4.

<sup>8</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, ed. 00295, p. 10.

<sup>9</sup> Hemeroteca Digital: *Correio Paulistano* (SP), 13/09/1926, ed. 22681, p. 6.

<sup>10</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00287, p. 5.

<sup>11</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1928, ed. 00385, p. 5.

<sup>12</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), ano 1928, ed. 000124.

<sup>13</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 30/06/1926, ed. 00018, p. 16.

<sup>14</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, ed. 00099, p. 35.

<sup>15</sup> A comédia musical *Glorifying the American Girl* foi produzida por Florenz Ziegfeld e dá espaço para os artistas da *Ziegfeld Follies*, companhia da qual Brooks foi dançarina de 1925 a 1926. Apontando ainda outras inconsistências na imprensa brasileira, em 1940, *A Scena Muda* (ed. 01015, p. 27) cita o nome de Barrett O'Shea como o atual esposo de Louise Brooks. Após o divórcio com Eddie Sutherland, Louise casou-se apenas mais uma vez, com Deering Davis, de 1933 a 1938. O'Shea e Brooks nunca se casaram. Eles apenas administraram um estúdio de dança juntos em Beverly Hills

*O Dia*<sup>16</sup> publicou, em 1927, um anúncio grande do filme *Intriga de Bastidores*, no Cine Central, com Louise Brooks e Betty Bronson. Porém, esse filme de 1926, dirigido por Marshall Neilan, embora seja mesmo da Paramount, é estrelado por Betty Bronson, Ford Sterling (que já havia contracenado com Louise em dois filmes) e Louise Dresser. O jornalista confundiu as Louises, certamente. Já a *Cinearte*<sup>17</sup>, noticiou que "Louise Brooks será a heroína de Raymond Griffith em *Dying to Love*, da Paramount". O filme de 1927, cujo título oficial é *Time to Love*, teve a russa Vera Voronina como protagonista feminina no lugar de Louise.

Ainda em 1927, na coluna "A Programação da Paramount", a *Gazeta de Notícias*<sup>18</sup> divulga a produção do filme *Miss America*, com direção de Harry d'Abbadie d'Arrast, cujo elenco conta com Fay Wray, William Collier Jr., Louise Brooks, Esther Ralston, Greta Nissen, Warner Baxter e Neil Hamilton. Louise Brooks nunca atuou em um filme com esse título. Porém, em 1926, Louise lançou seu primeiro filme *American Venus*. Após uma pesquisa da filmografia de cada artista citado, a única explicação possível é de que aquele filme é *American Venus*, apesar de os dois únicos nomes em comum serem o de Louise Brooks e Esther Ralston. Houve uma controvérsia na época em que o filme foi lançado, envolvendo o concurso *Miss América*, mas o filme é dirigido por Frank Tuttle e não por d'Arrast.

### Mulher-menina-moderna

Constantemente, os filmes de Brooks são descritos nos periódicos como uma 'representação da vida moderna'. De *Meias Indiscretas*, é dito: "o estudo de uma face moderníssima da vida feminina. [...] Uma aventura deliciosamente agradável, gerada em consequência das inovações introduzidas pelos hábitos modernos"<sup>19</sup>. Já a *Gazeta de Notícias*<sup>20</sup>, o descreve como uma "deliciosa comédia da vida moderna". Segundo Maria Inez Pinto (1999):

O deslumbramento frenético pelo moderno e pela novidade, o desenvolvimento das tecnologias de lazer bem como os novos ritmos urbanos emergentes corroboram de certa forma para que o cinema seja visto como o corolário da modernidade, como a encarnação do futuro, pois consegue aliar todos os ingredientes que caracterizam esse novo tempo e se distancia cada vez mais das visões de outrora (PINTO, 1999, p. 147).

Para Freire (2018), nos anos de 1920, "Hollywood virava sinônimo de cinema enquanto o cinema cada vez mais era um emblema da modernidade". Ainda de acordo com esse autor, "além da consolidação da linguagem clássica narrativa,

---

por um breve período (PARIS, 2000). Já havia acontecido antes outra informação equivocada sobre os casamentos de Louise. Em 1926, a *Cinearte* (29/09/1926, ed. 00031, p. 10) publicou uma foto da atriz ao lado de William Collier Jr. pressupondo que eles haviam se casado, mas eles apenas tiveram um caso breve enquanto estrelavam juntos em *Just Another Blonde*, em pleno processo de casamento com Eddie (PARIS, 2000, p. 159). Após uma possível reclamação de leitores, a revista se retratou do erro na edição de novembro (02/11/1926, ed. 00036, p. 24).

<sup>16</sup> Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 25/09/1927, ed. 01269B, p. 5.

<sup>17</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 06/04/1927, ed. 00058, p. 9.

<sup>18</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 10/02/1927, ed. 00035, p. 7.

<sup>19</sup> Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, ed. 10132, p. 11.

<sup>20</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 24/01/1928, ed. 00020, p. 7.

outro triunfo de Hollywood era a afirmação de um estrelismo sintonizado com os tempos modernos e, sobretudo, com a mulher moderna" (FREIRE, 2018, p. 258).

Segundo Rielle Navitski (2013), os exibidores da América Latina desenvolveram, no início do século XX, "estratégias de *marketing* que atendiam (e cultivavam) os desejos do público por entretenimento cinematográfico, simultaneamente associados ao refinamento artístico cosmopolita e a uma sensualidade moderna" (NAVITSKI, 2013, p. 292, tradução nossa). Não apenas os filmes, mas o nome de Louise Brooks é também ligado diretamente à modernidade. O *Correio Paulistano*<sup>21</sup> publicou, em uma matéria sobre jóias, uma foto grande de Brooks afirmando que seu estilo é moderno, e que ela representa a diferença da moda atual com a moda "dos nossos avós". Em uma matéria sobre a moda em Hollywood, a revista *Cinearte*<sup>22</sup> exhibe as roupas da atriz. Ela é considerada uma das atrizes mais elegantes daquele momento. Em uma edição da *Gazeta de Notícias*<sup>23</sup>, é dito que Louise "é o tipo da mulher-menina-moderna, cheia de caprichos, de vontades, de beleza e de fascinação". Note-se que essas mesmas palavras foram publicadas no mesmo dia no *Correio da Manhã*<sup>24</sup>.

A cultura de massa – ainda em processo de edificação – estava constantemente tentando promover valores femininos<sup>25</sup>. Os filmes e a imprensa acabavam por construir um imaginário "ideal" e padronizado do que significava "ser mulher". Dentro desse contexto, nos anos de 1920 essas práticas eram fortes. Havia, além de uma estimulação para a figura linda e sedutora, o incentivo às mulheres pela busca da elegância e da moda.

Em 1930, com o lançamento de *Miss Europa*, o paranaense *O Dia*<sup>26</sup> informa que Louise "mostrará às senhoras e senhoritas de Curitiba os últimos modelos femininos de Patou". E, segue, exibindo uma foto com os dizeres: "Chamamos a especial atenção das senhoras e senhoritas sobre as riquíssimas 'toilettes' apresentadas por Louise Brooks, sendo os últimos modelos da casa Patou de Paris mundialmente conhecida". Segundo Morin (1980), a estrela [o autor está generalizando aqui], sempre publicitária, orienta a moda e exerce sua influência vestimentária (MORIN, 1980, p. 98-99). Assim, as fãs são diretamente influenciadas por Brooks (e outras estrelas) que se tornam protótipos da vida rica e cosmopolita.

Assim, a cultura de massa acaba por desenvolver a "mulher modelo". E esse modelo seria o arquétipo da mulher moderna. Segundo Morin (2018), essa mulher moderna é emancipada, porém sua emancipação "não atenuou as duas funções, sedutora e doméstica, da mulher burguesa [...]. O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre os três imperativos: seduzir, amar, viver confortavelmente" (MORIN, 2018, p. 140). E, importante, não apenas o público

<sup>21</sup> Hemeroteca Digital: *Correio Paulistano* (SP), 01/11/1928, ed. 23388, p. 9.

<sup>22</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 09/05/1928, ed. 00115, p. 27.

<sup>23</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 27/01/1928, ed. 00023, p. 7.

<sup>24</sup> Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 27/01/1928, ed. 10136, p. 7. Esse fato aponta para a questão das notícias serem generalidades divulgadas pela distribuidora dos filmes e não fatos conseguidos por um repórter específico.

<sup>25</sup> Havia também o noticiário sobre os astros – o *star system* masculino –, mas este não é objeto de nosso estudo aqui.

<sup>26</sup> Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 26/11/1930, ed. 02715, p. 6.



feminino se identifica com esse modelo de mulher, mas cria-se, também, a projeção do desejo masculino sobre ele.

É interessante notar aqui o fato, segundo Kristen Hatch (2011), que "o século XIX testemunhou o gradual enfraquecimento da ideologia das esferas separadas em que a influência das mulheres era limitada ao lar" (HATCH, 2011, p. 77, tradução nossa). Vale lembrar que enquanto muitos homens foram lutar na Primeira Guerra Mundial – 1914 a 1918 –, “as mulheres jovens ou não tão jovens, substituem os homens mobilizados e penetram em lugares até então fechados” (PERROT, 1998, p. 93). Diante dessa nova realidade, elas se emancipavam. Além de liberdade financeira, as mulheres foram buscando aos poucos afirmar suas identidades. Vale destacar que Hatch e Perrot estão a referir-se às mulheres das metrópoles e a casos muito específicos, como as mulheres das classes trabalhadoras menos abastadas e às atrizes e artistas plásticas que passam a ter liberdade de ação e de seus destinos.

Em São Paulo, de acordo com Pinto (1999), as mulheres buscavam viver “vidas diferentes” das mulheres de sua família que viviam em outros tempos. E o faziam através da influência dos novos papéis femininos representados no cinema. Pois “as revistas de fãs, o cinema e a publicidade apresentavam repetidamente artigos e imagens sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si” (PINTO, 1999, p. 139)<sup>27</sup>.

Segundo Morin (2014), “é, de fato, por ser o espelho antropológico que o cinema reflete obrigatoriamente as realidades práticas e imaginárias, e também as necessidades, a comunicação e os problemas da individualidade humana de seu século” (MORIN, 2014, p. 251). Para o autor (1980), “os próprios desenvolvimentos da modernidade, da vida urbana e burguesa” resultaram no mito das estrelas (MORIN, 1980, p. 10). Era uma questão de tempo para as mulheres brasileiras começarem a se portar como as nova-iorquinas.

Morin defende que o público “torna-se adorador daquilo que gostaria de ser” (MORIN, 1980, p. 72). No contexto brasileiro, segundo Rafael Freire (2018), “o cinema acompanhava as transformações de costumes e hábitos dos cariocas, ao mesmo tempo que influenciava essas mudanças” (FREIRE, 2018, p. 255). Haviam, na Capital Federal, os “almofadinhas” e as “melindrosas”. O autor ainda conta que as fãs sonhavam em se equiparar com as estrelas e as imitavam “nas formas de andar, vestir ou falar” (FREIRE, 2018, p. 273).

Sobre a representação feminina na paulicéia dos anos de 1920, Pinto (1999) afirma que, influenciadas pelos efeitos do *star system*, “as jovens fumavam, falavam com determinação e não mais se interessavam pela estereotipada ‘feminilidade’ tradicional: elas se consideravam independentes” (PINTO, 1999, p. 151). Muitas mulheres no Brasil já trabalhavam de forma assalariada e aos poucos se vestiam e agiam como as *vedettas* que tanto admiravam. Um exemplo é o *bobbed hair* de Louise, que ditou moda em todo o mundo nessa década. A publicidade da Paramount em torno do *Louise Brooks bob* refletiu na escolha do penteado mais visto pelas ruas.

Segundo Pinto (1999), contudo,

---

<sup>27</sup> Novamente, fala-se de uma vida, até certo ponto, cosmopolita, já com a presença de imigrantes e enormes diferenças sócio-econômicas.

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma *cultura cosmopolita de fachada*, enveredou-se por vários caminhos: substituiu a coroa dos reis pela auréola efêmera das estrelas da terra, construindo um mundo idealizado e romântico, onde a moda e os costumes passaram a ser apreendidos não mais na tradição familiar ou no contato com os meios tradicionais de educação (escola, igreja, catecismo etc.), mas antes por intermédio de uma grande tela, que figurava um mundo novo a ser imitado (PINTO, 1999, p. 155, grifo nosso).

Nos jornais há um uso frequente das palavras "melindrosismo" e "*flapper*" para descrever as mulheres desse período. Uma das referências principais desse novo modelo de mulher, claro, é Louise Brooks. Os filmes de *flapper* influenciaram fortemente a moral dos jovens em meados dos anos 1920. Segundo B. Paris, biógrafo de Louise,

Se a virgem e a *vamp* foram os dois primeiros tipos básicos de heroínas da tela (castidade e promiscuidade sendo dois lados da mesma moeda), [...] a *flapper* foi a Fase Três: uma exuberante "trabalhadora" que tinha seu próprio e acessível dinheiro, roupas produzidas em larga escala para gastá-lo. Mesmo assim, seus trabalhos e filmes geralmente terminavam em casamento. Clara Bow e Louise Brooks, no entanto, eram mais atrevidas e mais rebeldes do que a maioria, mesmo quando exigidas a serem felizes no final das contas" (PARIS, 2000, 130, tradução nossa).

A *persona* cinematográfica de Louise Brooks foi construída de forma gradual. Dos primeiros quatorze filmes que fez antes de seu período na Europa, apenas cinco estão disponíveis para serem assistidos nas plataformas *online*. Ainda assim, é possível acompanhar a evolução das personagens que Louise interpretou. Estas foram se tornando mais e mais sedutoras e 'imorais' e, ao mesmo tempo, ingênuas. O *Correio da Manhã*<sup>28</sup> escreve, em 1928, que ela é "uma menina em cuja alma está sempre pronto a explodir um mixto de ingenuidade e de perfídia, uma avalanche de desejos e de caprichos".

Segundo Paris (2000), a *flapper* reinou no cinema por apenas meia década, aproximadamente entre 1923 e 1928. Na coluna "Já sabem que..." da *Gazeta de Notícias*,<sup>29</sup> onde são publicadas curiosidades sobre as estrelas, após falar de Clara Bow (do filme *It*), o jornal afirma que Louise Brooks, apesar do sucesso de Bow, continua tendo mais "não sei o que" (leia-se "*it*"<sup>30</sup>) do que quem mais o tenha". Diante dessas afirmações, é possível perceber que Louise Brooks tinha um diferencial. Morin (1980) conta, no livro *As Estrelas de Cinema*, que a partir dos anos 1940 uma nova mulher surgia no cinema. "Uma espécie de síntese da *vamp*, da amorosa e da virgem dá-se no glamour para produzir a *good-bad-girl*" (MORIN, 1980, p. 27). Como haviam sido as personagens de Brooks, podemos afirmar.

<sup>28</sup> Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 28/01/1928, ed. 10137, p. 8.

<sup>29</sup> Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, ed. 00295, p.10.

<sup>30</sup> "*It*" era o termo da 'Era do Jazz' para "*sex appeal*", cunhado pela romancista britânica Elinor Glyn. O nome de Elinor Glyn é sinônimo de descoberta de "*sex appeal*" no cinema. Ela definiu "*it*" como o magnetismo animal que atraía "*flappers*" e meninos para fazer as coisas que eles faziam. Em 1926, ela informou à Paramount que Clara Bow era a única atriz que realmente exibiu "*it*" na tela (PARIS, 2000, p. 128).

*A good-bad-girl* possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp* na medida em que se apresenta sob a aparência de mulher impura: vestuário ligeiro, atitudes ousadas e carregadas de subentendidos, mister equívoco, relações suspeitas. Mas o fim do filme revelar-nos-á que escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso (MORIN, 1980, p. 27).

Nos anos 20, Louise já aparecia nas telas com essa configuração. Suas personagens não são imorais, são amorais. Paralelamente, a atriz foi exercitando sua vocação para o fascínio e interpretando papéis cada vez mais complexos e trágicos. Essa *persona*, que alcançou sua forma máxima no filme *A Caixa de Pandora*, é resumida a uma mulher aparentemente traiçoeira, que usa seu poder de sedução para conseguir algo em troca e, dessa forma, acaba atraindo desgraças para a vida das pessoas à sua volta, mas que, na verdade, é ingênua e age de acordo com as circunstâncias da vida à qual ela foi exposta.

O filme *Evening Clothes*, considerado hoje perdido, é outro exemplo desse modelo de trama. Em 1927, ano de seu lançamento, uma edição da *Gazeta de Notícias*<sup>31</sup> cita que a personagem de Louise Brooks é "dissipada". Essa palavra seria sinônimo de devassa e libertina. Em *Love 'Em and Leave 'Em*, a personagem de Louise seduz o noivo da irmã na ausência da mesma, talvez por carência. Esses indicativos pontuam que a Lulu de Pabst foi sendo formulada gradativamente e que o imaginário em torno desse modelo de mulher esteve presente no Brasil através da cultura de massa – com seus filmes e a grande imprensa.

### Período europeu

A vida de Brooks, contudo, sofreu um declínio após a quebra de contrato com a Paramount. Este foi o divisor de águas em sua carreira. Não foram encontradas informações acerca da distribuição no Brasil dos seus filmes alemães. *A Caixa de Pandora* (1929) é citado nas revistas. *A Cinearte* e a *Frou Frou* dedicam uma página inteira ao filme, com sinopse e elenco, mas não divulgam nenhuma exibição. De fato, em 1930, a *Cinearte*<sup>32</sup> anunciou as "futuras estreias" para aquele ano. Entre outros títulos, *A Caixa de Pandora* estava na lista. Mas não informa data ou local. Os jornais, veículos de comunicação que anunciavam em quais salas de cinema os filmes seriam exibidos, não citam o filme em momento algum.

O mesmo acontece com *Diário de uma garota perdida*, que nem citado é. Exceto em 1954, quando o *Diário da Noite*<sup>33</sup> informa que *Diário de uma pecadora* foi exibido na Filmoteca do MAM, no Rio de Janeiro. *Miss Europa*, por sua vez, foi largamente divulgado e exibido nas salas brasileiras. O *Diário Nacional*<sup>34</sup> seguiu anunciando com muito destaque por um grande período sua exibição no Cine Alhambra, enfatizando que pela primeira vez a voz da "morena mais linda do cinema" seria ouvida. Dessa forma, as estratégias de publicidade giravam em torno da voz de Louise. "Um filme de Louise Brooks falado em francês [...]. O público carioca [...] terá a surpresa de ouvir a encantadora Louise Brooks falar e

<sup>31</sup> Hemeroteca Digital: **Gazeta de Notícias** (RJ), 23/10/1927, ed. 00253, p. 10.

<sup>32</sup> Hemeroteca Digital: **Cinearte** (RJ), 26/02/1930, ed. 00209, p. 33.

<sup>33</sup> Hemeroteca Digital: **Diário da Noite** (RJ), 04/08/1954, ed. 09072, p.15.

<sup>34</sup> Hemeroteca Digital: **Diário Nacional**: A democracia em marcha (SP), 15/08/1930, ed. 00960, p. 6.

cantar um francez tão puro, como se fôra uma parisiense de nascimento", embora o filme não tenha sido dublado pela mesma e sim por uma francesa. O jornal capixaba *Diário da Manhã*<sup>35</sup> também anunciava, em 1930, que o público vitoriano iria ouvir no Polytheama a voz de Louise Brooks em *Miss Europa*. O primeiro filme falado por Louise, na realidade, foi o curta *Windy Riley Goes Hollywood*, de 1931, também o primeiro feito por ela no seu retorno aos Estados Unidos. Mas, naquele momento, sua carreira já estava esquecida no Brasil. *Miss Europa* foi seu grande último sucesso no país, a última vez em que seu nome circulou pela imprensa brasileira.

### O retorno a Hollywood

Ainda em 1931, *A Scena Muda*<sup>36</sup> informa que "Greta Nilsen e Louise Brooks voltaram a Hollywood depois de longa ausência, encontrando imediatamente trabalho nos estúdios". A autobiografia *Lulu in Hollywood* e a biografia escrita por Barry Paris contradizem essa informação. Em 1929, além de negar dublar o filme *The Canary Murder Case* – que foi inicialmente produzido como um filme silencioso –, Brooks escolheu não renovar seu contrato com a Paramount, nem assinar um novo com a RKO, e continuou na Europa para filmar com Pabst. A Paramount, então, criou um boato de que a demitiram pois sua voz era muito ruim para os filmes falados. Seu nome ficou na lista negra de Hollywood. A primeira frase de sua biografia escrita por Paris é: "Nobody burned more bridges than Louise Brooks" (PARIS, 2000, p. 3).

E isso chegou ao Brasil. *A Cinearte*<sup>37</sup> publicou, em 1929, um artigo sobre o cinema falado. Nele, afirma que Norma Shearer e Louise Brooks encontraram dificuldades por gaguejarem muito. Louise teve muita dificuldade para voltar a trabalhar como antes. Segundo *Cinearte*<sup>38</sup>, ela foi cotada para *The Public Enemy*, da Warner, em 1931, mas não foi a escolhida. Sua carreira foi decaindo. Ela atuou, sim, em alguns filmes. Mas, num deles, como já dito, *King of Gamblers*, todas as suas cenas foram posteriormente cortadas.

Contudo é possível, também, que *A Scena Muda* realmente não acreditasse na queda de Louise e que ainda considerasse seu estado de ascensão, uma vez que foi a revista que mais deu prestígio a atriz. Ainda em 1931, na matéria "Futuros astros e estrelas",<sup>39</sup> insere o nome de Louise. Em 1938,<sup>40</sup> sete anos após a última matéria, a revista informa que ela "acaba de voltar a Hollywood, mais bonita do que nunca, com a intenção de reconquistar o lugar antigo". Esse foi o ano de seu último filme, *Overland Stage Raiders*, no qual contracenou com John Wayne. Nesse filme, Louise Brooks não é mais a Lulu de Pabst. Seu penteado e sua personalidade estão diferentes. É quase como se ela tivesse perdido seu brilho. Num momento em que a atriz não é mais bem-vinda na capital do cinema, e seus

<sup>35</sup> Hemeroteca Digital: *Diário da Manhã*: Órgão do Partido Constructor (ES), 28/12/1930, ed. 02455, p. 5.

<sup>36</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00521, p. 25.

<sup>37</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 17/07/1929, ed. 00177, p. 32.

<sup>38</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 27/05/1931, ed. 00274, p. 20.

<sup>39</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00560, p. 33.

<sup>40</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1938, ed. 00915, p. 25.

filmes não são mais anunciados nas salas brasileiras, talvez a revista estivesse apenas tentando ser otimista.

Outra revista que manteve certa positividade em relação à carreira da atriz foi a *Cinearte*<sup>41</sup> que, em 1927, ao divulgar a exibição de *Love 'Em and Leave 'Em*, arrisca dizendo que com mais meia dúzia de filmes, “ela será estrellá”. Contando a partir desse momento, o sexto filme de Louise é *Beggars of Life*, que antecede *The Canary Murder Case* - um agente importante nas investigações sobre as causas de sua derrocada em Hollywood. O que era para ser um momento de glória, de acordo com a opinião da revista, foi exatamente quando a carreira de Louise começou a trilhar por um cenário desanimador.

*Cinearte* tentou, ainda em outros momentos, reviver o nome da atriz na imprensa. Em 1933<sup>42</sup>, escreveu: "Lembram-se de Louise Brooks? Ella vae casar-se com Deering Davis, de uma illustre familia de Chicago". Três anos depois<sup>43</sup>: "Louise Brooks, lembram-se? É agora a pequena de Buck Jones em seu novo film *Empty Saddles*, na Universal". E, em 1937<sup>44</sup>: "A volta de Brooks para o cinema foi mais feliz dessa vez. Excelente papel no filme de Buck Jones"; e, ainda<sup>45</sup>, anuncia sua volta a Hollywood com *Empty Saddles* e *When You're in Love*.

Em 1947, em *A Scena Muda*<sup>46</sup>, *A Caixa de Pandora* é citado, mas apenas para referenciar a atriz. Ao anunciar uma possível refilmagem de *O Fanfarrão* (1927), citam a versão muda com "Louise Brooks, a inesquecível protagonista de 'Caixa de Pandora'". Como já se sabe, *A Caixa de Pandora* não aparece sendo exibido em nenhum periódico disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. O motivo pelo qual esse filme foi usado como exemplo deve possivelmente ter sido seu sucesso no exterior, já que os filmes mais exibidos de Louise no Brasil foram, de acordo com os periódicos pesquisados, *Amal-as e Deixal-as* (1926), *Meias Indiscretas* (1927), *Mendigos da Vida* (1928), *Drama de uma noite* (1929) e *Miss Europa* (1930).

### Considerações finais

A própria Louise Brooks, em certos momentos, teve cuidado com o papel social a ser por ela representado sob as asas do estúdio Paramount. Em 1927, a *Cinearte*<sup>47</sup> publicou uma longa matéria sobre a atriz que merece atenção. Nela, o autor, aparentemente brasileiro, fornece detalhes sobre o dia em que teve a oportunidade de conversar com Louise pessoalmente, no Ritz (sem mais detalhes da localização exata). Revela que fora da tela ela é "menos traquina, menos travessa". Comparando-a com os "cyclones" do Kansas, seu estado natal, o autor diz que Louise "nada tem de tempestuosa ou cyclonica", que é "tão calada como uma mesa do bar do Palace" e que "professa uma especie de cynismo elegante e formoso no que concerne ao mundo moderno, manifestando ao mesmo tempo uma atitude *blasé* à vista das correntes tumultuosas da vida". Ainda na mesma matéria, ele afirma que ela é "demasiadamente modesta, uma especie de criança

<sup>41</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, ed. 00071, p. 28.

<sup>42</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 01/12/1933, ed. 00380, p. 5.

<sup>43</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), ano 1936, ed. 00449, p. 37.

<sup>44</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 15/01/1937, ed. 00455, p. 6.

<sup>45</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 01/04/1937, ed. 00460, p. 35.

<sup>46</sup> Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1947, ed. 00036, p. 31.

<sup>47</sup> Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, ed. 00056, pp. 14-15; 32.

bem comportada. Nunca diz cousas inconvenientes; raramente fala com calor". Ainda completa: "Si o silencio é ouro, Louise deve estar riquissima".

Das sete fotos anexadas nas páginas desta matéria, uma delas faz lembrar as poses de publicidade das estrelas dos anos de 1910, quando era construído um arquétipo de ideal feminino maternal dependente da proteção masculina – definido por delicadeza, espiritualidade e domesticidade – que Kristen Hatch chama de "feminilidade civilizada" (HATCH, 2011, p. 72, tradução nossa).



*Cinearte* (RJ), 23/03/1927, ed. 00056, p. 15.

Nessas fotos não há uma exposição acentuada de seu corpo, que já era comum nos anos de 1920. Louise, inclusive, posou nua na década. As palavras escolhidas para definir quem é Louise Brooks são incompatíveis com o que foi bem posteriormente mostrado em sua autobiografia (2000) e em sua biografia (2000). Ao falar sobre Walter Wanger, Louise escreve que ele a levou sob sua proteção depois de descobrir que sua insolência *blasé* era uma farsa (BROOKS, 2000, p. 20). Louise não se calava, agia de forma irrefletida – inclusive assume ter se prejudicado diversas vezes por se comportar dessa maneira: foi expulsa mais de uma vez dos prédios nos quais morou por acusações de promiscuidade, tinha problemas com álcool e muitos amantes (BROOKS, 2000). No epílogo de sua autobiografia, intitulado "*Why I Will Never Write My Memoirs*", ela escreve:

Ao escrever a história de uma vida, acredito absolutamente que o leitor não possa entender o caráter e as ações do sujeito, a menos que tenha uma compreensão básica dos amores, ódios e conflitos sexuais dessa pessoa. É a única maneira pela qual o leitor pode entender as inúmeras ações aparentemente sem sentido. Parafraseando Proust: com que frequência mudamos todo o curso de nossas vidas em busca de um amor que esqueceremos dentro de alguns meses. Nos lisonjeamos quando assumimos que restauramos a integridade sexual que foi expurgada pelos vitorianos [...]. Também não estou disposta a escrever a verdade sexual que faria minha vida valer a pena ser lida. Não posso desatar o cinto bíblico. É por isso que nunca vou escrever minhas memórias (BROOKS, 2000, pp. 110-111, tradução nossa).

Segundo Morin (1980), as "características internas" do *star system* "são as mesmas do grande capitalismo industrial, comercial e financeiro. O *star system* é, primeiro, fabricação" (MORIN, 1980, p. 80). Com o surgimento do sistema de estrelas, a vida das atrizes fora das telas ganhou notoriedade. Não era mais possível separá-las da textualidade dos filmes que faziam. Contudo, dentro da configuração desse sistema que operava numa estratégia de controle comportamental, a vida privada da estrela Louise Brooks não deveria gerar qualquer tipo de imitação - a força e a vitalidade do seu erotismo juvenil não poderiam tornar-se um modelo a ser seguido pelas mulheres.

Sua carreira foi precocemente interrompida, murchada pois a atriz se recusou a continuar obedecendo aos "homens de terno" de Hollywood que lidavam com vidas humanas de forma misógina e gananciosa. Em 1930, ao anunciar o lançamento de *Miss Europa*, no Alhambra, *A Gazeta* publicou uma matéria intitulada "Todo o mundo gosta de Louise Brooks". Nela, o jornal resume o brilho da carreira da atriz, enfatizando também sua facilidade para colecionar desavenças:

De uma turma de garôtas que a Paramount lançou há perto de quatro anos, houve uma que se destacou imediatamente: Louise Brooks, como a figurinha mais encantadora, mais envolvente do cinema. Louise Brooks fez carreira e fez uma multidão de admiradores, notadamente entre os homens. Depois, brigada com o marido, brigada com a Paramount, resolveu viajar. Viajou (*A Gazeta*, Ano 1930, Ed 07366).

Apesar da notável dificuldade da imprensa em aceitar que a mulher estava conquistando seu lugar no espaço público, a *persona* da atriz Louise Brooks foi um forte paradigma das possibilidades da expressão e da vontade próprias femininas. Como descreveu Graham Fuller, a mulher moderna e emancipada "trabalhava, votava, fumava, bebia, dançava ao som do jazz e fazia sexo" (FULLER, 2011, p. 34). E, embora exista a possibilidade de o filme *A Caixa de Pandora* – hoje considerado o principal filme de Louise – não ter sido exibido comercialmente no Brasil em seu momento, a identidade Brooks/Lulu deixou seus rastros na cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

DeCORDOVA, Richard. The emergence of the star system in America. In: GLEDHILL, Christine (org). *Stardom: Industry of desire*. Londres: Routledge, 1991, pp. 17-29.

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro: 1914 a 1929. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018, pp. 252-293.

HATCH, Kristen. Lillian Gish: Clean, and White, and Pure as the Lily. In: BEAN, Jennifer M. (ed). *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. New Jersey: Rutgers University Press, 2011, pp. 69-90.

FULLER, Graham. Heroínas do Cinema Mudo. In: KEMP, Philip (org). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KREIMEIER, Klaus. *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Berkeley: University of California Press, 1999.

MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: necrose e neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

\_\_\_\_\_. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

NAVITSKI, Rielle. Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915. In: JUNG, Uli; LOIPERDINGER, Martin (eds): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. KINtop Studies in Early Cinema, vol. 2. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.

PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20. *Revista Brasileira de História*, 1999, vol. 19, n. 38, pp. 139-163.