

## **MULHERES ENTRANHÁVEIS: MITOS CINEMATOGRAFICOS ONTEM E HOJE**

DULCILIA H. SCHROEDER BUITONI

O cinema projeta figuras humanas. Desde sempre, desencadeou em seus espectadores processos de projeção, por vezes simples, quase sempre complexos. E o imaginário visual foi sendo povoado por mulheres e homens feitos de luz e sombra, porém muito mais fortes que pessoas de carne e osso. São fronteiras permeáveis entre o real e a ficção, quando o irreal tem o poder de conformar identidades. Na tela do cinema, nosso foco é a figura da mulher. Em consequência, as relações de gênero também entram em pauta. Podemos dizer que a indústria cinematográfica, principalmente norte-americana, modelou durante muito tempo as imagens femininas dominantes no mundo ocidental.

Na figuração humana, o corpo foi representado por desenhos e pinturas que guardavam laços com seus respectivos contextos culturais. Autores desenhavam corpos nus ou vestidos, corpos de riqueza, corpos de pobreza. A fotografia trouxe a imagem técnica e a marca indicial parecia copiar fielmente a aparência das coisas. Essa imagem técnica passou a se movimentar com o aparelho cinematográfico. E o corpo humano podia ser registrado nos seus mínimos movimentos. Corpo inteiro, meio corpo, rosto, olhos, boca: a figura humana introjetava-se na mente dos espectadores. O cinema é responsável por novas formas de observar o ser humano. No teatro, as dimensões dos personagens eram as mesmas das pessoas na platéia; o cinema introduziu formas cada vez maiores – e o rosto ganhou grande importância.

Cinema, corpo humano, corpo de mulher: delinearemos alguns recortes diacrônicos para mostrar índices na construção de imagens femininas entranháveis. Para tanto, utilizaremos referenciais de semiótica da cultura e teoria da imagem.

Somos sujeitos desejan-tes. Nossa relação com o simbólico não pode ser direta: necessita da mediação de formações imaginárias, seja envolvendo objetos de desejo, seja envolvendo identificações. As formações imaginárias do sujeito são imagens, não apenas no sentido de que são intermediárias ou substitutas, mas também no sentido de que se incorporam em imagens materiais. Lucia Santaella (2006: 9) aponta para a construção social de nossa identidade psíquica: “Olhamos para nós mesmos no espelho e para os outros e vemos entidades com fronteiras definidas a que chamamos de corpos. Em oposição a todas essas certezas, todavia, os teóricos da cultura sugerem que esses ‘dados’ que, pelo menos conscientemente, não costumamos questionar, são, de certo modo, ilusórios. Muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu”. E as imagens do cinema participam, e muito, dessa construção.

#### I. DO CORPO INTEIRO AOS OLHOS: SEDUÇÃO INTERIOR

Artistas costumam encarnar modelos ideais. Cantoras de ópera, bailarinas, atrizes: a civilização ocidental sempre criou figuras que foram imitadas. As primeiras mulheres do cinema vinham do teatro e foram inseridas num novo suporte – a imagem fotográfica em movimento. Era uma arte que estava se constituindo ao mesmo tempo em que aconteciam as primeiras experiências de filmagem; e os atores estreantes mal tiveram tempo de se adaptar à dramaturgia nascente. Lembrando Marshall McLuhan, a inovação tecnológica toma o lugar de um dispositivo anterior, mas frequentemente recorre aos formatos do passado. Assim, o teatro do século XIX forneceu as bases cenográficas e de interpretação à indústria do filme. Os atores exageravam a caracterização dos personagens, muitas vezes beirando a pantomima. Não havia o primeiro plano, o “close up”: os espectadores das primeiras películas não esperavam por esse enquadramento que hoje parece tão natural. O produtor Charles Pathé pedia a seus diretores que filmassem de modo que o pé do ator tocasse as bordas inferiores da tela, e a cabeça, as bordas superiores. Público e realizadores, ainda não “alfabetizados” cinematograficamente, aceitavam o corpo inteiro como se fosse a representação visual mais adequada.

As presenças inaugurais –mulheres e homens– apareciam de corpo inteiro e geralmente se movimentavam muito, até porque a sincronia entre as máquinas filmadoras, movidas a manivela, os projetores nas salas de exibição e os respectivos acompanhamentos musicais era muito pouco verossímil. A dramaturgia se socorria de letreiros que faziam a ligação entre as cenas. O verbal e o som somavam sentidos ao gestual dos

atores que era naturalmente mais exagerado. No cinema mudo, o corpo precisava do verbal –intercalado– e do som, produzido separadamente.

Quando a objetiva aproximou-se do rosto dos atores, houve a ruptura decisiva com as convenções teatrais. O foco dirigiu-se para os olhares e a personalidade do intérprete: a cabeça passou a se descolar do restante do corpo; a cena foi concentrada nas expressões faciais. Isso contribuiu para intensificar a singularidade de cada artista e instaurou a dinâmica psicológica de intercâmbio de emoções entre espectadores e atores. Atribui-se a David W. Griffith o primeiro close do cinema: no filme *For Love of Gold* (1908) o diretor aproximou a câmera ao rosto de atores, permitindo que se visse na expressão facial o que eles sentiam interiormente. Os olhares passaram a mostrar os movimentos da alma. O estudioso Alexandre Walker (1974:17) arrisca uma suposição pragmática: “Sem chegar a uma interpretação marxista da questão, cabe dizer que o primeiro plano foi a maneira –do cinema– de fazer chegar a seus clientes pobres o privilégio dos espectadores de teatro com binóculos”.

Nesses primeiros tempos também se utilizava a música como auxiliar de interpretação: os estúdios mantinham pequenas orquestras que executavam, durante a filmagem, determinadas peças solicitadas pelos atores, que assim conseguiam vivenciar mais facilmente seus personagens. Mary Pickford, por exemplo, recorria a algumas músicas específicas de sua predileção para representar cenas alegres, tristes ou românticas. Estúdios como o de Sam Goldwin chegavam a ter três orquestras tocando, uma em cada set de filmagem, para induzir formas de representação ao elenco. Podemos fazer um paralelo –ao inverso– com a realização dos videoclipes contemporâneos. No cinema mudo, os atores inspiravam-se em músicas executadas ao vivo para melhor assumirem seus papéis dramáticos; no videoclipe, a música já existente recebe uma versão visual.

Músicos e orquestras que tocavam durante a exibição de filmes foram-se despedindo das salas de cinema por volta de 1932. O cinema sonoro havia chegado e, paradoxalmente, o som veio impor o silêncio nos estúdios de filmagem. Antes, o set era uma sinfonia ruidosa: a orquestra tocando, máquinas barulhentas, marteladas no cenário, móveis sendo arrastados, gritos e falas de diretores, técnicos, figurantes... Os artistas não mais pediam músicas inspiradoras: passaram a atuar sem fundo musical; o silêncio instalou-se no estúdio. No entanto, agora incorporada na trilha sonora, a música continuava a sugerir sensações e sentimentos para os espectadores.

A tecnologia interfere na forma e no conteúdo das películas e até na construção dos ídolos. Nos filmes mudos, para ajudar a compreensão, havia textos que explicavam ou antecipavam as cenas; qualificavam-se personagens: a tímida, a dedicada, o terrível, o perverso – e assim algumas atrizes passaram a ser identificadas pelo rótulo de seus papéis de sucesso. Era o começo da criação de “personas” cinematográficas.

A imagem em movimento do cinema acrescenta mais força à “persona”. Os pesquisadores John Berger e Jean Mohr (2007: 279) fazem uma diferença entre a fotografia fixa e a fotografia cinematográfica: “*la fotografía es lo contrario de las películas. Las*

*fotografias son retrospectivas y así se las acepta: las películas son anticipadoras. Ante una fotografía uno busca lo que estaba ahí. En el cine esperas ver qué viene a continuación. Toda narrativa cinematográfica, en este sentido, es aventura: avanza, llega*". Evidentemente, se o discurso cinematográfico é antecipador, as figuras marcantes envolvem os espectadores e insinuam-se muito mais como modelos a serem seguidos. A fotografia fixa geralmente aponta para o passado; a imagem do cinema convida à imitação.

A indústria cinematográfica descobriu que criar personagens que se confundissem com a artista era um excelente apelo para o público. Mary Pickford está na origem da constituição do "star system". Era divulgada com rótulos como Pequena Mary e Namoradinha da América. Pequena, aparentava sempre ter menos idade; vivia personagens ingênuas e puras. Com 27 anos, encarnou a personagem Pollyanna. A cinematografia era cada vez mais pensada e realizada como indústria. Os Estados Unidos já possuíam um amplo mercado interno. Fazer a matriz de um filme –e reproduzir em centenas ou milhares de cópias– tornou-se um negócio que atraía muitos investidores. E as cópias eram distribuídas em países estrangeiros, a preços muito baratos, porque a produção já havia sido paga, e com lucro, em terras norte-americanas.

Theda Bara foi uma estrela inventada com o tempero de uma sensualidade exótica: teria nascido no Egito; mas na verdade era uma atriz de teatro norte-americana, chamada Theodora Goodman. Títulos como *Eternal Sin*, *Ivory Angel*, *The Serpent* divulgavam a fêmea poderosa, sedenta de sexo. Theda Bara provavelmente foi o primeiro arquétipo sexual do cinema. Gloria Swanson –*Macho e Fêmea* (1919) e *De Fidalga a Escrava*– era envolvida por atmosferas de luxo, tanto no cinema, como na vida real. Gloria usou o primeiro banheiro luxuoso registrado em filme, em 1919: mármore, colunas, perfumes, espelhos. O sensualismo era relacionado a ambientes requintados e refinados. Os leitores tinham muita curiosidade em saber como viviam seus ídolos: a hoje chamada imprensa de celebridades começava com muita força. Cabelos, maquiagem e roupas eram replicados; as mulheres queriam ser como as artistas de cinema. As estrelas representavam novos ideais de feminidade –sempre com algum traço de mulher inatingível para os comuns mortais.

Outra rainha dos olhares, Greta Garbo –talvez a de melhor performance– trazia mais ingredientes de mistério: era estrangeira e vinha da Suécia. Seu primeiro trabalho, *The Torrent* de 1926, já causou muito impacto e trazia uma cena de abraço voluptuoso que incendiou emoções. No mesmo ano, Greta Garbo foi par de John Gilbert, em *Flesh and the Devil*. Era um filme mudo, e a ação se concentrava nos olhares, com a focalização assumindo o lugar do enunciado. Greta só atuava para o cinema; não fazia teatro. Muitos críticos consideram essa película como emblemática do cinema mudo, por sua expressividade bastante "natural". Esse filme também ficou famoso por ter introduzido a horizontalidade em cenas de amor. Apesar de completamente vestidos, Garbo e Gilbert conseguiram transmitir um genuíno desejo sexual pela simples contigüidade física.

Greta Garbo possuía uma maneira muito especial de utilizar o corpo. Pouco busto, ombros largos, pernas compridas se conjugavam para transmitir uma sensualidade forte. Passos decididos, porém quase em câmara lenta, porte de rainha: seu andar renunciava entradas triunfais. Encarnou rainhas, camponesas e cortesãs, deu vida a personagens literárias. É possível considerar Greta Garbo como uma verdadeira diva. A diva tem mistério, tem narrativa, uma história por trás. Tem vida interior –ou induz essa percepção. A deusa inacessível mostra sensualidade no olhar, no gestual. Garbo havia trabalhado com Stanislavsky e instintivamente atuava segundo o famoso método, muito antes dele se tornar moda. Um exemplo: a arte de relacionar-se emocionalmente com objetos físicos. Em *Rainha Christina* (1933), ela toca alguns objetos e móveis do quarto onde estiveram com seu amante –e o toque os ilumina e significa.

A atriz acrescentava nuances de ambigüidade, resultando em seres humanos imperfeitos e mais verossímeis. Encarnou o erotismo muito intensamente, mesclando espiritualidade no olhar com uma proximidade física bastante corporal. E havia o famoso olhar cansado, o jeito sério, da mulher que nunca ri. Só em *Ninotchka* (1939), uma comédia, Garbo finalmente riu. A transição para o cinema sonoro por um lado desvelou e, por outro, aumentou a carga de figura misteriosa. Ouvir a voz da estrela diminuiu a imaginação do espectador que tentava adivinhar a entonação de cada cena. Mas Garbo conseguiu preservar seu carisma no novo formato tecnológico. Seu primeiro filme falado foi *Anna Christie* (1930). Mulheres históricas e literárias se seguiram: *Mata Hari* (1931), *Anna Karenina* (1935), *Madame Walewska* (1937). O mito criado em torno da vida pessoal de Greta Garbo transferia-se para seus personagens e vice-versa.

O advento do cinema falado revolucionou as rotinas de produção, que tiveram reforçados seus aspectos industriais. Os estúdios despediram artistas e extras que não se encaixavam nos padrões de emissão de voz. Os olhares começaram a perder minutos de exposição –a verbalização ganhava mais espaço, em prejuízo dos closes no rosto.

Outra “estrangeira” importada foi a alemã Marlene Dietrich. A película que a imortalizou, *Anjo Azul*, de Josef Von Sternberg, trouxe um fortíssimo protótipo de “*femme fatale*”. Ela vivia Lola Lola, cantora de cabaré que humilhava o apaixonado Prof. Unrat. O discurso da sedução é feito de olhares e gestos: o movimento dos longos cílios, a voz rouca, o tom distante da voz –o desprezo pelo amante subjugado. As pernas ganham destaque especial. Suas imagens são construídas para o espectador masculino.

Os anos 1940 também buscaram figuras femininas enranháveis, que transmitissem sensualidade. Embora os estúdios procurassem tipos latinos, já eram nascidas nos Estados Unidos. Rita Hayworth, filha de uma atriz de teatro e pai espanhol, chamava-se Margarita Carmen Hayworth. Fez shows para as tropas americanas durante a guerra e esteve inclusive no Brasil. Em 1943, casa-se com o diretor e ator Orson Welles; até na noite do casamento atuou em show para soldados. Divorciou-se em 1947 e

casou-se com o príncipe Ali Khan. Ava Gardner era uma jovem do interior da Carolina do Norte: com 18 anos estreou na Metro e seis meses depois casou-se com Mickey Rooney, que era o mais popular ator do cinema dos EUA. Depois casou-se com Artie Shaw e Frank Sinatra; era amiga do milionário Howard Hughes. O star system favorecia e estimulava esses casamentos espetaculares e separações idem, que alimentavam a mídia impressa e o mercado cinematográfico. Podemos citar ainda a brasileira Carmem Miranda, que foi levada aos estúdios americanos num esforço de boa vizinhança nessa década de conflito mundial. Mesmo sendo um pouco pré-fabricada, Carmem desenvolveu um estilo próprio, criando ela mesmo muitos de seus figurinos. Cantora, dona de uma sensualidade brejeira, participou de vários musicais.

Embora uma ou outra tivesse filhos na sua vida pessoal, as primeiras divas jamais eram associadas à maternidade. Também eram mulheres mais maduras; a maioria de seus personagens reportava-se a mulheres adultas, com certa experiência sexual. Dificilmente representavam juvenzinhas ingênuas. Essas figuras cinematográficas tinham mistério, tinham narrativa, uma história por trás. Havia sensualidade no olhar, no gestual –mas quase sempre um pouco deusa inacessível. Costumavam fazer entradas triunfais ou no mínimo, marcantes. Não falavam muito; usavam freqüentemente silêncios.

Até o final dos anos 1940, quase todas as películas eram produzidas pelos grandes estúdios que administravam todos os aspectos da vida de seus contratados: roupas a serem usadas em festas, controle de peso, cor dos cabelos, tipos de filmes etc. A dramaturgia cinematográfica desse período favoreceu a constituição dessas figuras femininas sedutoras –as “vamps”–, que provocavam paixões arrebatadoras. Nos anos 1950, a indústria cinematográfica percebeu que deveria conceber heroínas comportadas, donas de uma feminilidade mais doméstica –e mais domesticável.

Antes da guerra, as mulheres fatais se constituíam num modelo forte. Depois da guerra era preciso estimular a volta ao lar das mulheres que trabalharam como operárias enquanto seus homens lutavam: as personagens do cinema passaram a encarnar donas de casa, esposas adoráveis, mães de família exemplares, à la Doris Day. No cinema europeu surgiram as italianas Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Claudia Cardinale, com uma certa exploração de seus atrativos sexuais. Também havia o neo-realismo italiano que saiu para as ruas, numa estética mais documental, que apresentava como protagonistas mulheres do povo.

## 2. DE MARILYN A MADONNA: O SEXO EXTERIORIZADO

Marilyn Monroe –talvez um dos maiores mitos femininos do cinema– veio trazer novas configurações ao papel de mulher sedutora, introduzindo um tempero sexual, uma certa malícia. Marilyn ainda é fruto de uma era de submissão dos atores aos estúdios, quando havia toda uma estratégia para fabricar estrelas. O símbolo sexy Marilyn

uniu fragilidade, ternura, doçura; ambigüidade entre esperteza e pureza. Sua história de vida incluía passagens por orfanato e períodos com famílias adotivas. Casada aos 17 anos, tentou se transformar em uma dona de casa perfeita; mas acabou fugindo com um fotógrafo, que fez a jovem descobrir seu incrível talento frente a uma câmera. Todos os grandes fotógrafos que clicaram Marilyn diziam que ela era um “animal fotográfico”. Marilyn inaugurou o caminho de primeiro ser modelo fotográfico para depois abraçar a carreira artística: um indício de como a imagem publicitária iria constituir a imagem feminina. Hoje a figura feminina hegemônica, mais que do cinema, advém do mundo da moda e da publicidade.

Marilyn só atingiu o estrelato em 1953, aos 27 anos, com o filme “*Os homens preferem as loiras*”, dirigido por Howard Hawks, em que ela e Jane Russell tentam arranjar um marido rico numa viagem de navio. Há planos de sua boca sensual, os seios adivinhados por baixo da roupa, as curvas dos quadris – no entanto, insinuações bastante discretas, por causa do código de conduta que devia ser observado nas películas. Afinal, a ficção dos produtos para consumo de massa devia atrair sem incutir rebeldia ou inquietação. Os títulos se sucediam: *Como Agarrar um Milionário*, *O Pecado Mora ao Lado*, *Nunca fui Santa*; *Quanto Mais Quente Melhor*, de Billy Wilder – seu maior sucesso. Encarnava personagens mais próximas da vida real que podiam ser a vizinha do espectador comum. Suas heroínas por vezes eram moças de vida ambígua ou à caça de marido. No entanto, mesmo as de má reputação se redimiam no final, recuperadas pelo ideário americano: amor, glória, fortuna, recompensas que reforçam a idéia de uma sociedade aberta. Apesar de pequenos truques de sedução com apelos sexuais, estavam longe das grandes sedutoras do passado.

A atriz Marilyn Monroe buscava mais legitimidade para sua arte dramática, recebendo orientação de mestres famosos. Nessa linha, depois de se casar com um astro dos esportes, Joe Di Maggio, logo se divorciou e se casou com o dramaturgo e escritor Arthur Miller, que escreveu o conto que deu origem ao filme *Os Desajustados*, de 1961. Este foi talvez o trabalho mais adulto de Marilyn, que contracenou com Clark Gable, sob a direção do famoso John Huston.

Os anos 1960 trouxeram temas mais controvertidos; a política ficava mais presente. A juventude passava a ser a grande força do mercado, constituindo uma verdadeira subcultura. Em 1969, nos EUA, 70% das pessoas que iam ao cinema tinham entre 16 e 24 anos: as estrelas mostram características cada vez mais próximas do estilo de vida de seu público e iam ficando mais jovens. As figuras femininas vão-se alternando, mas nenhuma se firma como grande mito.

Nos anos 1980, surge Madonna, fruto de grande interação entre o show business, a indústria fonográfica e o cinema. Não participou de muitos filmes. Fez “*Procurando Susan Desesperadamente*” (1985), quando interpretou uma moça sexy e relativamente comum. Já a cantora usava o escândalo – e a provocação religiosa – como alavanca de marketing. E vieram os álbuns *Like a Virgin*, *Material Girl*, *Like a Prayer*. Um docu-

mentário –*In Bed With Madonna*– trouxe cenas polêmicas, algumas beirando a pornografia. Em 1992, Steve Mersel fotografou-a para o livro *Sex*, povoado de fantasias e fetiches. Protagonizou o filme *Evita* (1996). Sua vida concentrou-se em turnês mundiais, megashows, declarações sensacionalistas: Madonna encarna a espetacularização em dose máxima. O corpo sexualizado por inteiro, a forma corporal transforma-se em signo. Madonna é uma imagem cuidadosamente construída que agencia o sagrado e o profano, o divino e o satânico, o humano e o mecânico, o homem e a mulher, a fragilidade e a violência, a realidade e a ficção, segundo Laymert Garcia dos Santos. Talvez ela tenha tido uma participação mais ativa nessa construção, mas de qualquer modo é um produto concebido e divulgado com todas as estratégias disponíveis no mercado. Assim, continua Laymert (1991):

“Madonna é a Virgem, é Maria, (...) Madonna é a santa que se entrega aos homens, mas essa é a sua única ambigüidade: andrógino calculado, seu corpo exhibe nas pernas as promessas da mulher, e nos músculos dos braços, o abraço dos homens (...) Madonna é um símbolo sexual que realiza o tempo todo a passagem de um pólo ao pólo contrário, é a imagem da contradição e da inversão permanente. Madonna é a obra-prima de marketing; é a solução e a irresolução de todos os desejos”.

A sedução, agora, vem do ritmo rápido do videoclipe, da coreografia de gestos fortes, marcados, como exercícios em academia de ginástica, do culto à forma corporal atlética. Não mais o silêncio, os gestos suaves, a sensualidade sugerida. É o tempo da percussão nervosa e repetitiva, dos gestos mecânicos, do som alto demais que não permite o sussurro, a voz envolvente. As antigas divas não tinham uma trilha sonora que comandava a expressão corporal; os seus gestos antes sugeriam melodias e por elas eram acompanhados. Madonna teve e tem bom preparo físico: era bailarina e queria atuar na Broadway, até que decidiu-se pelo canto. Usa e abusa da imagem corporal –o corpo não é narrativa, não é mistério. Sua dança é uma aeróbica sexual. Ela não seduz com delicadeza; toma a iniciativa e impõe sua presença de uma forma quase violenta.

Essa imagem corporal, fruto de muito condicionamento físico, imposição de uma nova escravidão –a beleza cada vez mais industrializada pelos aparelhos, pela cirurgia plástica– resulta de uma constante obsessão pela visibilidade. A imposição da sociedade de consumo é a produção de um corpo –e Madonna encarna essa tendência. A busca de modelos de mulher –e de homem– já vinha desde o cinema mudo; mas foi-se acentuando cada vez mais na exterioridade. A espetacularização transformou a vida em sensação. Madonna já se descolou do cinema –é mais o corpo performático dos shows tecnológicos para grandes multidões.

As primeiras mulheres entranháveis eram olhos, eram rostos de emoção e sentimento. A sensualidade estava no olhar. O corpo, os movimentos foram ficando mais nítidos; mas havia índices narrativos. Aconteciam silêncios. O visto e o entre-

visto abriam espaço para a imaginação. Hoje, a grande imagem feminina é explícita e escancarada, oscila entre estereótipos. O corpo é a grande imagem. Lucia Santaella (2007) explicita: “nas mídias, aquilo que dá suporte às ilusões do eu são, sobretudo, as imagens do corpo, o corpo reificado, fetichizado, modelizado como ideal a ser atingido em consonância com o cumprimento da promessa de uma felicidade sem máculas”.

A configuração visual do corpo altamente produzido se sobrepõe às possibilidades imaginativas. Dos olhos, a sensualidade foi percorrendo o corpo e agora está cristalizada numa forma corporal, que é cheia de movimento, mas movimento previsível. Do olho interior passamos ao corpo fechado, apesar dos gestos, apesar do som. As fronteiras exteriores quase não deixam transparecer as fronteiras interiores.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, J. y MOHR, J. (2007) *Otra manera de contar*. Barcelona: Gili.
- BUITONI, D. H. S. (2009) *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus,.
- CHARNEY, L. y CHWARTZ, V. R. (org.) (2001) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- GARCIA DOS SANTOS, L. (1991) *A mídia e as transformações na subjetividade* in Sexualidade na adolescência: educação e mídia. São Paulo: ECCOS.
- MAILER, N. (1973) *Marilyn, uma biografia*. Rio Janeiro: Civilização Brasileira.
- SANTAELLA, L. (2006) *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.
- WALKER, A. (1974) *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- XAVIER, I. (org.) (1996) *O cinema no século*. Rio Janeiro: Imago.