

PIONEIRAS LÁ E CÁ

O INÍCIO DA INDÚSTRIA cinematográfica americana foi marcado por mulheres em lugares de direção, roteiro, montagem e produção dos filmes. Para se ter uma ideia da importância das mulheres nessa indústria, estima-se que, na folha de pagamento do Universal Studio, entre 1912 e 1919, havia 11 diretoras mulheres responsáveis pela realização de cerca de 170 filmes. Em 1915, a *Motion Picture Supplement* (uma das primeiras revistas americanas especializadas em cinema – 1911-1977) publicou um artigo intitulado *Women's conquest in filmdom* em que dizia: “Não se pode nomear uma única vocação, seja no lado artístico ou comercial do seu progresso [do cinema], no qual as mulheres não estejam engajadas”¹. Desta primeira fase, destacamos as diretoras Alice Guy, cineasta francesa que produziu filmes em território americano de 1910 a 1922; Lois Weber, primeira diretora-autora americana; e Dorothy Arzner, a única mulher a dirigir filmes na era de ouro dos estúdios de Hollywood.

Já no Brasil, a participação das mulheres no início da produção cinematográfica é infinitamente menor, além de pouco registrada. Era comum que as mulheres iniciassem nos sets de filmagem como atrizes, para depois aventurar-se em funções como escritoras e roteiristas. Este fato se dá, obviamente, por fatores econômicos, históricos e sociais, como a precariedade da indústria cinematográfica brasileira, cujo circuito exibidor sempre foi tomado pelas produções estrangeiras; a falta de acesso das mulheres aos postos de trabalho social, restringindo-se ao campo doméstico; e o conservadorismo de costumes de um país que ainda guardava (e guarda) resquícios de uma formação colonialista, entre outros motivos. Neste artigo, no campo do cinema nacional, vamos tratar das três mulheres mais citadas na literatura especializada quando se aborda o pioneirismo feminino no cinema brasileiro: Cleo de Verberena, primeira diretora de um longa-metragem silencioso; Carmen Santos, obstinada produtora e forte entusiasta do cinema nacional das décadas de 1930 e 1940; e Gilda de Abreu, primeira cineasta a dirigir um longa-metragem falado em terras brasileiras.





FOTO: BWA/OKA

Alice Guy

PIONEIRAS AMERICANAS

ALICE GUY

Alice Guy-Blaché foi a mais importante realizadora da virada do século, e a diversidade da sua produção vai de belas vistas e experimentos visuais, de montagem e narrativas, até a realização de longas-metragens. São atribuídos a ela mais de 1.000 filmes² produzidos entre 1896 e 1922.

Guy começou como tipista e datilógrafa na Companhia Gaumont em 1894, aos 21 anos, um ano antes da fundação da companhia cinematográfica por Leon Gaumont, em Paris. Logo se tornou a principal encarregada da empresa e foi sob sua direção que a companhia se expandiu. De secretária, gerente logística,

responsável pelos contatos com clientes e engenheiros de equipamentos fotográficos e de filmagem, Guy viria a ocupar também funções criativas e roteirizar, produzir e dirigir seus próprios filmes. Em 1896, produziu o primeiro filme narrativo de ficção da história do cinema: *A fada dos repolhos*.

Em virtude do sucesso do filme, passou a produzir e a dirigir várias películas para a produtora. São da fase de seu trabalho na Gaumont, por exemplo, os filmes de peças de dança coloridos à mão, como a série *Danse serpentine* (de 1897 a 1902), *Ballet libella* (1898), *Danse des saisons* (1900), entre muitos outros deste

gênero. Desta fase também são os filmes cômicos, coreografados ou com truques de montagem do tipo “some e aparece”, como *The burglars* (1898) e *The landlady* (1900). Suas vistas lumerianas, ou registros de realidade, alcançam também uma sensibilidade muito específica, destacando-se o filme *Bathing in a stream* (1897), em que Alice filma um grupo de jovens se banhando em uma queda d’água. Entre seus vários experimentos, estão *Avenue de l’Opéra* (1900), em que a realizadora inverte o filme e faz com que todos se movimentem de trás para frente, e seus incríveis experimentos em busca do cinema sonoro como em *Dranem performs “Five o’clock tea”* (1905), nos quais Alice opera com um sistema de sincronização de som e imagens, e o *Chronophone*⁴, de tecnologia avançada para a época⁵. Em 1905, a diretora viaja pela Espanha com seu cinegrafista Anatole Thiberville. A dupla fez diversos filmes, silenciosos e com som, em teatros e ao ar livre, registrando costumes locais, ruas e vistas de paisagens. Infelizmente, muitos dos filmes sonoros realizados nessa viagem foram considerados inutilizáveis devido a uma falha técnica⁶.

É característica dos filmes desta primeira fase o experimentalismo tecnológico e de manipulação da imagem. Sua relação com técnicos e engenheiros do cinema, como secretária e encarregada da Gaumont, deram a ela conhecimento técnico dos equipamentos de filmagem e dos processos de produção e revelação das películas. Logo Alice começaria a experimentar também em suas narrativas e formas de contar as histórias.

A partir de 1906, a cineasta começa a rodar muitos filmes com a duração de um carretel (cerca de 13 minutos) e narrativas mais sofisticadas. Três exemplos dessa fase são *Un complot anarchiste* (1906), que conta o episódio de um menino salvo pela mãe da execução por soldados franceses; *Une héroïne de 4 ans* (1906), filme sobre uma pequena menina que foge da sua mãe, vive várias aventuras em um parque e, sozinha, acaba

ajudando a polícia a prender um ladrão; e *Les résultats du féminisme* (1906), uma crítica ácida e bem-humorada dos papéis sociais de homens e mulheres, em que ela imagina um mundo com as tarefas invertidas: homens cuidando da casa e das crianças enquanto as mulheres bebem e fumam nos bares. É desta fase também o ambicioso *La vie du Christ* (1906), um filme de 35 minutos feito de pequenas cenas, com um grande orçamento para a época.

Em 1907, casa-se com Herbert Blaché e parte para Nova Iorque, onde ele atuaria como gerente de produção local da Companhia Gaumont. Em 1910, o casal se associa a George A. Magie para fundar a Companhia Solax, o maior estúdio pré-hollywoodiano dos Estados Unidos. Assim, Alice Guy se torna a primeira mulher a estar à frente de uma companhia de cinema na América. Nos catálogos oficiais dos filmes das duas companhias não constam os filmes produzidos no período de 1907 a 1910, a “fase americana” da Gaumont, o que nos leva a crer que a expansão não deu muito certo, ou ao menos esta tentativa.

Durante os dois anos de sucesso, a Companhia Solax lançou a carreira de vários atores e transformou em estrelas artistas como Darwin Karr e Blanche Cornwall, que estrelaram uma série de melodramas críticos ao sistema social, como *The making of an American citizen* (1911), *A man’s a man* (1912), *The girl in the armchair* (1913), e o filme “multicarretéis” *The pit and the pendulum* (1913), de 30 minutos de duração⁷. Karr e Cornwall também estrelaram comédias de travessuras como *A comedy of errors* (1912), e *Burstop Holmes’ murder case* (1913). Há também o filme perdido *In the year 2000* (1912), em que os papéis de gênero masculino e feminino são invertidos, fazendo uma alusão ao seu filme do período da Gaumont francesa *Les résultats du féminisme* (1906). Boa parte destes filmes de um carretel fílmico foi sucesso na época, e Alice e Herbert eram grandes nomes na indústria cinematográfica nascente.

Weber conquistou lugar nas primeiras organizações profissionais denunciando os papéis limitados disponíveis para as mulheres no cinema dos anos 1920 e protestando contra o crescente clima de hostilidade em relação às diretoras.

Após esses lançamentos, o casal pôde fazer investimentos em novas tecnologias de filmagem e instalações de produção da companhia. Assim, a partir de 1912, começaram a produzir filmes mais longos, utilizando até dois carretéis. Um marco da produtora, *Dick Whittington and his car* (1913), tinha três rolos (45 minutos), um orçamento de US\$ 35 mil e filmagens elaboradas⁸. Ainda assim, a empresa acaba contraindo dívidas, e, em 1913, para fugir da influência do Banco Seligman, Herbert Blaché funda sua própria companhia, a Blaché Features. Blaché e Guy se alternam na produção e na direção dos filmes da nova companhia. No final de 1914, as demandas do mercado passam para cinco ou mais rolos de filmes, o que implicava em produções de mais de uma hora de duração. O casal então se une à *Popular Plays and Players*, uma companhia que produzia filmes para distribuidores como *Metro*, *Pathé* e *World Film*. A parceria com a produtora termina em 1916, quando Alice e Herbert decidem fazer seus próprios negócios de distribuição, com os mesmos clientes que compravam seus filmes da *Popular Plays and Players*. Neste período, Guy dirige sete longas-metragens, incluindo *Ocean waif* (1916)⁹ e *The great adventure* (1918), estrelado por Bessie Love, para a *Pathé Players*. Alice continua dirigindo filmes até 1922, quando, após se separar de Herbert, volta para a França com seus dois filhos. Lá, começa a lecionar cinema e a escrever revistas e novelas a partir de roteiros filmicos.

Apesar de Guy não ser exatamente uma militante das questões de gênero, e de ter realizado filmes de todo tipo, de *westerns* a comédias de costume, muitos de seus filmes apresentam personagens femininas complexas, de todas as faixas etárias, protagonistas de seus destinos, cômicas e independentes, além de abordarem com sensibilidade temas do universo feminino. Os temas

sociais também são importantes para Guy, como em *The making of an American citizen* (1911), em que trata a questão dos imigrantes na América. Em *Pierrette's escapades* (1900), Arlequim, Pierrô e Colombina interagem em uma cena coreografada de intrigas amorosas, em que os dois personagens masculinos são interpretados por mulheres e acabam se beijando no final da película.

Mesmo se considerados apenas os filmes recuperados e disponíveis para pesquisa, e os textos publicados em língua inglesa, a importância da obra de Alice Guy para a história do cinema, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e o nascimento da indústria norte-americana já seria inquestionável. No entanto, somente com investimento em pesquisa e restauro dos seus filmes teremos ideia do tamanho de sua obra.

LOIS WEBER

Por ser de um período posterior, Lois Weber conseguiu migrar melhor das produções de um ou dois carretéis da primeira quinzena do século XX para os longas-metragens de mais de 60 minutos do final dos anos 1910. Weber iniciou sua carreira como atriz em 1905, na Companhia Gaumont Americana (dois anos antes da chegada do casal Blaché), e dirigiu seu primeiro curta-metragem em 1911, *A heroine of '76*, junto com Edwin S. Potter e seu marido, Phillips Smalley, com quem viria a dirigir muitos de seus filmes. Lois Weber foi considerada, junto com D. W. Griffith e Cecil B. DeMille, uma das "três grandes mentes" (e primeiros diretores-autores) da Hollywood nascente, apesar de ter sido marginalizada em relação aos seus contemporâneos.

Weber foi a cineasta que primeiro utilizou o *split screen*¹⁰ para mostrar ações paralelas, em *Suspense* (1913)¹¹, curta-metragem de 13 minutos que inaugura o gênero no cinema. Também filmou o primeiro nu frontal feminino do cinema em *Hypocrites* (1915)¹². Além disso, fez os primeiros filmes sonoros nos Estados Unidos¹³. Sabendo que Weber iniciou sua carreira com Alice Guy e Herbert Blaché na Gaumont americana em 1908, é natural presumir que o casal a tenha iniciado nos experimentos sonoros e mesmo na indústria cinematográfica. Foi também a primeira mulher a dirigir um longa-metragem, *The merchant of Venice* (1914), em parceria com Phillips Smalley. Em 1911, o casal ingressa na *Rex Motion Picture Company*, que, em 1912, se une a outros cinco estúdios pequenos para formar a *Universal Film Manufacturing Company*. Até 1917, Weber produz e dirige filmes para a Universal, com um breve hiato em 1914, ano em que, pela relutância do estúdio em produzir um longa-metragem, o casal migra para a Bosworth, na companhia de Julia Crawford¹⁴ que realiza *Hypocrites*, banido em vários estados americanos pela nudez frontal da atriz que representara a alegoria Verdade. Em 1915, Weber e Smalley retornam à *Universal*, e ela se torna uma das diretoras mais bem pagas do período (entre homens e mulheres). Carl Laemne, diretor da Universal em 1915, declarou: “Eu confiava à Senhora Weber qualquer soma de dinheiro que ela precisasse para fazer qualquer imagem que ela quisesse fazer”¹⁵. Nesta segunda fase no Universal Studios, Weber e Smalley lançam *Where are my children* (1916), *Shoes* (1916)¹⁶, e *The eye of God* (1916), entre outros.

Este reconhecimento se deve ao sucesso de Weber nas bilheterias, mas, sobretudo, a sua postura em relação ao trabalho criativo. Em suas palavras: “Um diretor de verdade deve ser absoluto. (...) Só ele sabe os efeitos que quer produzir, e só ele deve ter autoridade no arranjo, corte, titulação ou qualquer outra coisa que possa parecer necessário fazer para o produto acabado. Que outro artista sofre a interferência de outras pessoas em seu trabalho?... Devemos perceber que o trabalho de um diretor de imagem, digno de um nome, é criativo”¹⁷. Esta

compreensão do papel do diretor pode parecer óbvia hoje, mas vale lembrar que, no início dos estúdios, produtores e roteiristas, sobretudo os primeiros, detinham os comandos da realização dos filmes, competindo aos diretores as filmagens e coordenações dos sets.

Quando deixa a Universal, em 1917, para abrir sua própria empresa, a *Lois Weber Productions*, sua influência na indústria cinematográfica americana já é enorme. Weber instala seu estúdio em Los Angeles. Ali pode produzir filmes mais íntimos, voltados às experiências das mulheres, como em *What do men want?* (1921), *Two wise wives* (1921) e *The blot* (1921). Após o fim do casamento de Weber e Smalley, em 1922, a produção da empresa diminui até acabar. Weber ainda escreve e dirige mais cinco produções até 1934, antes de parar definitivamente, enquanto Smalley segue sua carreira apenas como ator.

Weber sempre deu destaque às suas posições políticas. Foi julgada por tratar desses temas como uma “pregadora”, já que defendia o cinema como forma de direcionar um discurso às massas, adotando muitas vezes uma ideologia de cunho mais progressista ao defender o controle de natalidade (mas não o aborto) e atacar a pena de morte. Abordou o tema da pena capital em *The people vs. John Doe* (1916), contracepção e aborto em *Where are my children?* (1916), pobreza e desigualdade social em *Shoes* (1916), e a hipocrisia social da classe média americana em *Hypocrites* (1915)¹⁸, entre outros temas. Mentora de muitas mulheres na indústria, Weber logo conquistou um lugar nas primeiras organizações profissionais, denunciando os papéis limitados disponíveis para as mulheres no cinema dos anos 1920 e protestando contra o crescente clima de hostilidade em relação às diretoras¹⁹.

Apesar de sua importância para Hollywood, Weber e seu estúdio não resistiram bem à transição da década de 1920 para a de 1930, com o advento do cinema sonoro. Seus filmes, ainda mais do que os de Alice Guy, são de difícil acesso. Além de existirem poucas cópias disponíveis, são de má qualidade para exibição pública.

DOROTHY ARZNER

Com a chegada do cinema falado, o estreitamento das distinções das funções nas etapas de realização dos filmes (que até então eram mais flexíveis), e o aumento da lucratividade da indústria, mais homens foram ocupando postos importantes nos estúdios, enquanto as mulheres foram ficando à margem. A partir da década de 1920, o Universal Studios demitiu um grande número de mulheres em diversos postos, além de não creditar nenhum filme (à exceção de Lois Weber) a uma mulher até o ano de 1982²⁰. Muitos filmes dirigidos por mulheres naquela época ainda são de difícil acesso, mesmo para o público americano.

Na segunda metade dos anos 1920, grandes bancos assumiram o controle das companhias de produção hollywoodianas, os investimentos foram aumentando com a introdução do som nos filmes e, em 1929, Hollywood acatou a "lista de temas tabus" do cinema americano, mais tarde chamada de Código Hays. O ambiente foi ficando cada vez mais hostil para as mulheres e Dorothy Arzner foi a única cineasta que continuou dirigindo filmes durante a época de ouro dos grandes estúdios hollywoodianos (no final dos anos 1940, Ida Lupino, que funda uma companhia independente com o seu marido para produzir e dirigir filmes de baixo orçamento, também é uma exceção à regra).

Arzner foi a cineasta que mais realizou filmes no cinema americano até os dias de hoje. São 21 produções como diretora, oito como montadora e seis como roteirista. Começou muito jovem a escrever roteiros para a companhia que mais tarde se tornaria a *Paramount Studio*, que produziu grande parte dos seus filmes. Seu primeiro trabalho de sucesso foi como montadora do filme *Blood and sand* (1922), de Fred Niblo, com Rodolph Valentino e Lila Lee. Nesse projeto, economizou alguns milhares de dólares nas cenas com touros ao misturar imagens de arquivo e cenas filmadas, o que impressionou James Cruze, com quem seguiu colaborando por muitos anos.



Dorothy Arzner e Clara Bow

Em 1927, Arzner realiza sua primeira produção como diretora: *Fashions for women*. O sucesso foi tanto que, no mesmo ano, dirige *Ten modern commandments* e *Get your men*, e, em 1928, *Manhattan cocktail*, todos do cinema mudo. Em 1929 é convidada pela *Paramount* para filmar o primeiro filme sonoro do estúdio, estrelado por Clara Bow, *The wild party*, cuja versão silenciosa havia editado anteriormente. Dirigiu ainda *Sarah and son* (1930) e *Anybody's woman* (1930), ambos com Ruth Chatterton, e *Honor among lovers* (1931), com Claudette Colbert. Em *The wild party*, para que Clara Bow tivesse liberdade de movimentação no set de filmagem, os técnicos de Arzner montaram um mecanismo de captação de som com um microfone acoplado a uma vara de pescar, criando o que viria a ser o *boom*, instrumento cinematográfico de captação de som direto. Apesar de a diretora não ter patenteado a ideia, o que um engenheiro da Fox fez um ano depois, Dorothy sempre foi conhecida por sua invenção. Foi a primeira mulher a



FOTO: ARZNER FILMS

dirigir um filme sonoro e também a primeira a integrar o *Directors Guild of America*, sindicato de artistas e profissionais do entretenimento americano.

Suas protagonistas são mulheres livres e independentes, com domínio de suas vidas sexuais, e participantes de intrincados jogos amorosos que elas mesmas provocam, além de algumas possuírem carreiras estabelecidas e estudarem em universidades. Seus filmes são exemplos do que era Hollywood nos três anos antes do Código Hays de Produção²⁴. *Merrily we go to hell* (1931) aborda a história de um casal que opta por estabelecer uma "relação aberta" diante da incapacidade do protagonista de abandonar a boemia e seu vício em álcool. *Working girls* (1931) é um retrato amargo das mulheres em Nova Iorque nos anos da depressão, e parecer inspirado a diretora feminista Lizzie Borden que, 55 anos depois, usou esse mesmo título em um filme sobre a exploração cinematográfica das profissionais do sexo.

Em 1932, Arzner deixa a *Paramount* para trabalhar de forma independente, dirigindo filmes para RKO, United Artists, Columbia e MGM. Durante esse tempo, realiza *Christopher strong* (1933), com Katharine Hepburn, *Craig's wife* (1936), com Rosalind Russell, e *The bride wore red* (1937), com Joan Crawford. Em 1943, se afasta da indústria cinematográfica – desconfia-se que por um conflito envolvendo Louis B. Mayer –, vindo a produzir um programa de rádio, peças de teatro, lecionar cinema no Pasadena Playhouse e dirigir uma série de 50 comerciais para Pepsi, a convite de Joan Crawford.

Dorothy Arzner é uma das cineastas que mais tem recebido a atenção de pesquisadoras do cinema feminista e teóricos *queer*, e seus filmes inspiraram as primeiras críticas feministas do cinema, como o ensaio de Claire Johnston, de 1975²⁵. Podemos notar a forte ênfase nas relações entre as mulheres nos filmes *The wild party* (1929), *Working girls* (1931), e *Dance, girl, dance* (1940). Arzner também tem sido fonte predileta de críticos e teóricos do cinema *queer* que buscam encontrar, em algumas de suas caracterizações – como a personagem de Katharine Hepburn em *Christopher strong* (1933), por exemplo –, uma subversão relacionada ao seu lesbianismo. Arzner teve diversos romances com atrizes hollywoodianas, mas viveu grande parte de sua vida com a coreógrafa Marion Morgan, com quem trabalhou em *Dance, girl, dance* (1940). Apesar de ser uma das mulheres mais estudadas da indústria americana, tendo sua obra recuperada nos anos 1970 por intelectuais do movimento feminista, os filmes de Dorothy são de difícil acesso, muitos estão em péssimo estado de conservação, e faltam traduções para o português.

Essas são algumas das questões que têm mantido a pesquisa em Arzner, e que podem ajudar a compreender como a diretora resistiu tão bem à transição entre o cinema mudo e o cinema falado, enquanto outras cineastas não conseguiram.

PIONEIRAS BRASILEIRAS

No Brasil, são raros os registros de nomes femininos atuantes nos primórdios da produção cinematográfica. Somente a partir dos anos 1960, com a segunda onda do feminismo, as mulheres passam a ter maior participação tanto na indústria quanto no cinema experimental. Destacam-se três nomes, atuantes em diferentes décadas e contextos: Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu.

CLEO DE VERBERENA

Jacyra Martins da Silveira, nome de nascimento de Cleo de Verberena, é considerada pela literatura especializada a primeira mulher a comandar os sets de filmagem de um longa-metragem no Brasil – *O mistério do dominó preto*, de 1931 –, o que nos faz questionar se antes dela não houve, realmente, outra.

Por inúmeros motivos – incêndios recorrentes das películas de nitrato de prata, preservação precária, destruição de arquivos individuais, além de reaproveitamento de material –, a pesquisa dos primeiros cinemas brasileiros sofre de uma limitação quantitativa. Estima-se, segundo censo da Cinemateca Brasileira, que apenas 6% dos filmes está preservado. Some-se a isso a insuficiência de registros de época e as poucas pesquisas sobre o tema.

Nossa pioneira brasileira, assim como muitas outras, tem sua *première* no mundo dos espetáculos como atriz, para depois atuar como diretora, produtora e roteirista. Para produzir seu próprio filme, Verberena, junto com seu marido Laes Mac Reni, monta o estúdio Épica Film e, aos 21 anos, escreve, dirige e atua no drama que se passa nas festas carnavalescas paulistas e tem no elenco Rodolpho Mayer, além de Cleo e Mac Reni³³. Seguindo a tradição das mortes de quarta-feira de cinzas, o filme se desenvolve a partir da resolução

de um assassinato descoberto após o feriado de carnaval. Cleo, interpretada por Cleo de Verberena, é a esposa do comendador Almeida; envolvida em uma intrincada trama amorosa, acaba envenenada pelo irmão de uma noiva traída. *O mistério do dominó preto* é um filme considerado perdido, havendo apenas registros escritos da sua existência.

Canção do destino, projeto de 1931, sem indícios de conclusão, tinha Plínio de Castro Ferraz como diretor e roteirista e Cleo de Verberena na produção e elenco. Não existem registros de lançamento desse filme, tampouco conteúdo examinado, segundo as bases da Cinemateca. Para algumas fontes³⁴, a última participação de Verberena no cinema brasileiro teria sido como roteirista do filme *Casa de caboclo*, dirigido por Augusto de Campos, de 1931.

CARMEN SANTOS

Mais profícua na história do cinema brasileiro foi a presença de Carmen Santos. Guardadas as devidas proporções, Santos foi nossa Mary Pickford³⁵. Das três pioneiras brasileiras tratadas neste texto, Carmen Santos certamente foi a mais estudada e historicamente registrada, é a única que possui biografia própria e a mais citada em textos estrangeiros sobre o início do cinema brasileiro. Seria impossível esgotar neste artigo suas contribuições e sua rica biografia documentada no livro *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, de Ana Pessoa³⁶.

Atriz, produtora, dona de estúdio e militante nas associações de profissionais e técnicos pelas leis de proteção do mercado interno, a portuguesa radicada no Brasil estreia nas telas, aos 15 anos, em *Urutu* (1919), do americano William Jansen. O filme não chega a ser lançado comercialmente. No ano seguinte, Carmen Santos viaja para os Estados Unidos determinada a ingressar na indústria hollywoodiana, já em estágio avançado



Carmen Santos

de desenvolvimento. De volta ao Brasil, produz e atua nos longas-metragens *A carne* (1924) e *Mademoiselle cinema* (1925), ambos dirigidos por Leo Merten e, segundo versões, destruídos em um incêndio²⁷.

Em 1930, Santos inaugura a parceria com Humberto Mauro, coproduzindo, junto à Phebo Filmes, *Sangue mineiro*, no qual também atua. O drama se passa no interior de Minas Gerais, onde a órfã Carmen vive desventuras amorosas e é salva de uma tentativa de suicídio por dois primos com os quais vai viver. Sua presença cria desavenças entre os mancebos, que culminam em sua fuga para o Rio de Janeiro com seu amado Cristovão. De roteiro folhetinesco, *Sangue mineiro* foi um sucesso da época, ficando em segundo lugar no concurso de Melhor Filme Brasileiro de 1930, promovido pelo Jomal do Brasil, e marca a ida de Mauro para a capital do país em busca de mais financiamentos para produzir seus filmes.

No ano seguinte, Santos integra o elenco do marco do cinema nacional *Limite*, de Mário Peixoto. Já com extensa experiência na produção cinematográfica, em 1933 funda a empresa Brasil Vox Filme, que logo passaria a se chamar Brasil Vita Filme, após um litígio com o estúdio americano 20th Century Fox. O primeiro filme do estúdio brasileiro foi *Onde a terra acaba* (2002), de Octávio Gabus Mendes, coproduzido com o estúdio Cinédia, de Adhemar Gonzaga.

Com estúdio próprio, Carmen Santos dedicou-se à tentativa de consolidar uma produção industrial para o cinema brasileiro, calcada na construção de uma identidade nacional e impulsionada pelo sucesso dos filmes sonoros americanos, nos moldes do que Gonzaga introduzira com a Cinédia. Nos anos que se seguiram, a Brasil Vita Filmes produz uma série de curtas-metragens documentais dirigidos por Humberto Mauro, como

a série *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Pedro II* (1935) e *Ouro verde* (1936), entre outros.

Dos quatro longas-metragens produzidos pela Brasil Vita Filmes antes de Santos conseguir realizar seu projeto mais ambicioso, *Inconfidência mineira* (1948), do qual assina sua primeira e única direção, apenas *Argila* (1940), de Humberto Mauro, sobreviveu até os nossos dias. *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade-mulher* (1936), ambos também de Mauro com Santos no elenco, e *O malandro e a grã-fina* (1947), de Luiz de Barros, apesar de terem sido lançados na época, são tidos como desaparecidos, provavelmente vítimas dos recorrentes incêndios dos acervos da época.

O ambicioso projeto de *Inconfidência mineira* começou a esboçar-se com a fundação da Vita Filmes, em meados dos anos 1930. Para contar a sua versão do importante marco da história brasileira, enquanto produzia e estrejava outros filmes, Santos tentou a colaboração dos melhores diretores da época, com quem estava trabalhando, como Mauro e Peixoto. Sem sucesso, a determinada produtora decidiu assumir a direção do longa-metragem que, marcado por inúmeras interrupções e substituições de equipe, foi lançado em 1948, em meio a um boicote de exibidores, e recebido com frieza pela crítica da época²⁸. Após o fracasso de seu projeto mais longo, ela ainda viria a produzir e lançar mais dois longas-metragens, ambos dirigidos por Luiz de Barros: *Inocência*, em 1949, e *O rei do samba*, em 1952, mesmo ano de sua morte prematura, decorrente de um câncer.

GILDA DE ABREU

A exemplo de Carmen Santos, Gilda de Abreu também exerceu múltiplas funções no cinema: atriz, roteirista, produtora e diretora. Abreu já era cantora lírica quando conheceu e se casou com Vicente Celestino, astro musical dos anos 1930. Em 1936, estreia nas telas atuando em *Bonequinha de seda*, filme da Cinédia dirigido por Oduvaldo Vianna, que foi considerado como a primeira superprodução cinematográfica brasileira²⁹. A sua interferência na produção, sobretudo nas sequências musicais, despertou o olhar de Adhemar Gonzaga, diretor do estúdio. Em *Bonequinha de seda*, um marco do cinema nacional, Gilda faz o papel de Marilda, uma francesa recém-chegada à alta sociedade carioca, que impressiona todos com seus modos refinados e seu estilo cosmopolita.

Após o sucesso de *Bonequinha*, Abreu torna-se rapidamente uma estrela do cinema, chamada de “Gilda-star”. Logo no ano seguinte, Gonzaga a convida para mais um projeto dirigido por Vianna, *Alegria*, que não chega a ser concluído.

Após dez anos sem registros de sua participação no cinema, provavelmente por estar se dedicando aos palcos, Gilda de Abreu se tornaria a primeira mulher a dirigir um longa-metragem falado no Brasil, *O ébrio* (1946). A película, escrita e produzida por Gilda e pelo estúdio Cinédia, estrelada por Vicente Celestino, é um palco para que o cantor popular exponha seu talento. Com todos os elementos melodramáticos que merecia,

A participação desbravadora destas pioneiras do cinema nacional abriu portas para que, a partir dos anos 1950, mais mulheres assumissem a direção dos filmes.

O ébrio foi um sucesso de público. Impossível não destacar hoje elementos que, na época, poderiam passar despercebidos, como o racismo incrustado na narrativa – os negros não apenas ocupam papéis de subalternos, como justificam o lugar que ocupam –, e a misoginia clássica de apresentar a mulher como causadora de todos os males que podem afligir um homem, até levá-lo à derrocada moral e financeira. João Luiz Vieira chama o longa-metragem, que conta a ascensão e queda de Gilberto Silva (Celestino), de “a quintessência do drama moralista brasileiro”³⁰. *O ébrio* foi amplamente difundido em território nacional, fazendo frente às produções estrangeiras, e obteve um sucesso de público ainda não alcançado no período.

Em fase de montagem, Abreu recebeu diversas críticas e suprimiu cerca de 25 minutos do filme, que os produtores alegavam não contribuir para a fluidez da narrativa, incluindo a sequência em que Gilberto pede a mão de sua esposa em casamento. Durante o processo de restauração, as cenas originais foram recuperadas, revelando que Gilda estava comprometida com a fluência narrativa de sua história³¹.

Devido ao sucesso de *O ébrio*, Abreu viria a escrever e dirigir, em 1949, *Pinguinho de gente*, outro drama de adultério, estrelando Anselmo Duarte. Mais segura e talvez inspirada nas censuras que sofrera com seu primeiro filme, Abreu aborda a questão de como a mulher pode ser prejudicada em uma sociedade patriarcal, o que não é bem recebido na época por público e crítica. Tendo como protagonista Isabel de Barros, atriz mirim que havia atuado em *O ébrio*, *Pinguinho de gente* centra sua narrativa em Nini e sua mãe que, por parcas condições financeiras, não consegue adquirir uma boneca desejada pela criança.

Em 1951, Gilda de Abreu decide produzir sozinha seu terceiro projeto, que também escreve, dirige e no qual atua, e funda a companhia Pro-Arte. A comédia romântica *Coração materno*, também protagonizada por



Gilda de Abreu

Celestino, não repete o sucesso de seu primeiro filme, e Gilda não volta a dirigir até 1977, quando realiza o curta-metragem *Canção de amor*, dedicado a seu marido, falecido em 1968. Gilda ainda escreveu o longa-metragem *Chico Viola não morreu* (1955), dirigido por Román Viñoly Barreto, uma coprodução argentina da Atlântida Cinematográfica, e *Mestiça, a escrava indomável* (1973), de Lenita Perroy, com Sônia Braga no elenco.

A participação desbravadora destas pioneiras do cinema nacional abriu portas para que, a partir dos anos 1950, mais mulheres assumissem a direção dos filmes. Na sequência, estão as italianas Maria Basaglia, que dirigiu e escreveu quatro longas-metragens na década de 1950, e Carla Civelli, com seu recentemente restaurado *Um caso de polícia* (1959). Mais adiante, na década de 1960, novos nomes despontam, como Ana Carolina, Helena Solberg, entre outras.

Devido ao pouco material disponível sobre nossas pioneiras, destaco o trabalho precioso das pesquisadoras Ana Pessoa, Ana Rita Mendonça, Heloisa Buarque de Hollanda e Andrea Ormond, e o de Adilson Marcelino, criador do site *Mulheres do Cinema Brasileiro*, para a recuperação destas importantes personagens e o registro de seus nomes na história do cinema nacional.

JULIANA COSTA é mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com pesquisa em Cinema e Educação, membra fundadora do Cineclube Academia das Musas, de dedica ao estudo de cineastas mulheres, e editora do fanzine *Zinematógrafa* e do blog *Oásis*, ambas de crítica de cinema.

REFERÊNCIAS

1. *Universal women: filmmaking and instructional change in early Hollywood*, de Mark Garrett Cooper, no site <<http://wfpp.cdr.columbia.edu/>>.
2. Site oficial Alice Guy, catálogo de filmes Gaumont, em <http://aliceguyblache.com/site/default/files/pdfs/Gaumont_Filmography.pdf>.
3. *La fée aux choux* (1896) ou *A fada dos repolhos* é um filme de 53 segundos que se refere a uma lenda sobre o nascimento dos bebês. No filme, uma "fada" dança em um cenário bem construído, simulando uma plantação de repolhos, enquanto "colhe" bebês reais e bonecas das plantas. Colocando as crianças em destaque — em primeiro plano — e as bonecas ao fundo, Alice compõe uma mise-en-scène bem elaborada para a época.
4. O termo *sound-on-disc* se refere ao processo de filme sonoro que utiliza um fonógrafo ou outra faixa para gravar, ou ainda um som *playback* em sincronia com as imagens em movimento.
5. Todos os filmes citados neste texto da fase Gaumont francesa estão disponíveis no YouTube.
6. Site oficial Alice Guy, catálogo de filmes Gaumont, em <http://aliceguyblache.com/site/default/files/pdfs/Gaumont_Filmography.pdf>.
7. Está disponível no YouTube um trecho de seis minutos deste filme.
8. Este filme, assim como quase todos da Solax, não foi encontrado disponível para pesquisa. Os únicos filmes deste período existentes no YouTube são *The making of an American citizen* (1911), *Canned harmony* (1912), *Falling leaves* (1913) e *Bursting Holmes' murder case* (1913).
9. Está disponível no YouTube um compilado de quatro minutos com cenas deste filme.
10. *Split screen*, ou tela dividida, é uma técnica em que se divide o espaço da tela em duas ou mais seções para mostrar ações paralelas ou relacionar imagens.
11. Disponível no YouTube.

12. Disponível em sites de compartilhamento com legenda em inglês.

13. National Women's History Museum, *Women behind the camera: women as directors*, em <<https://www.nwhm.org/html/exhibits/film/8.html>>.

14. Julia Crawford Ivers foi uma importante roteirista, diretora e produtora americana da era do cinema mudo americano.

15. Turner Classic Movies: *The blot*, em <<http://www.tcm.com/this-month/article/212812%7C0/The-Blot.html>>.

16. Estes dois filmes estão disponíveis com legenda em inglês em sites de compartilhamento de conteúdo.

17. Anthony Slide, *Silent Feminists*, p. 38, em <<https://allangraysimagination.wordpress.com/2009/09/24/women-filmmakers-2/>>.

18. Com exceção de *The people vs. John Doe*, os outros títulos citados neste texto estão disponíveis para *download* em sites de compartilhamento estrangeiros.

19. Apresentação do livro *Lois Weber in early Hollywood* no site <<http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520284463>>.

20. JOHNSTON, C. *Women's cinema as counter-cinema*. In: JOHNSTON, C. (ed.), *Notes on women's cinema*, London: Society for Education in Film and Television. Reeditado em: THORNHAM, S. (ed.), *Feminist film theory. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 31-40.

21. Código Hays foi um conjunto de regras de censura adotado a partir de 1930 com o objetivo de subordinar as produções cinematográficas e teatrais aos padrões morais da época.

22. JOHNSTON, C. (ed.). *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, London: British Film Institute, 1975.

23. ORMOND, A. *Ensaio de cinema brasileiro 1: dos filmes silenciosos à pornochanchada*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016. p. 23.

24. Sites Mulheres do Cinema Brasileiro e IMDb.

25. Mary Pickford foi uma grande atriz e produtora da Hollywood nascente, ativista dos sindicatos profissionais de cinema e sucesso de público. Impossível registrar sua importância em uma nota de rodapé, sendo merecedora de um artigo específico.

26. PESSOA, A. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. São Paulo: Editora Aeroplano, 2002.

27. Site da Cinemateca Brasileira: goo.gl/aMjkbK.

28. PESSOA, A. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, H. B. de. (org.) *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930/1988*. Coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989. p. 133.

29. SHAW, L.; DENNISON, S. *Brazilian national cinema*. Oxon: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. p. 64.

30. *Ibid.*, p. 65.

31. *Ibid.*, p. 66-67.