

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ/CAMPUS DE CURITIBA II –
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-
CINEAV)

MARITZA MUNIZ DOS SANTOS

Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ/CAMPUS DE CURITIBA II –
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-
CINEAV)

MARITZA MUNIZ DOS SANTOS

**ALICE GUY BLACHÉ E OS ENCONTROS FEMINISTAS NA
CONSTRUÇÃO NARRATIVA**

Texto apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II.

Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Muniz dos Santos, Maritza

Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa / Maritza Muniz dos Santos. -- Curitiba-PR, 2023.

148 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Feminismo. 2. Alice Guy Blaché. 3. Relações de gênero. 4. Cinema. 5. Cinema de mulheres. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

MARITZA MUNIZ DOS SANTOS

ALICE GUY BLACHÉ E OS ENCONTROS FEMINISTAS NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 30/03/2023.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Documento assinado digitalmente
 CLAUDIA PRIORI
Data: 28/04/2023 10:54:20-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Claudia Priori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Maria Cristina Mendes

Profa. Dra. Maria Cristina Mendes

Membro Titular Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 28/04/2023 16:44:25-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Membro Titular Externo (PPG-CINE/UFF)

SANTOS, Maritza Muniz dos. **Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa**. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

Resumo: A pesquisa tem como objeto de estudo a trajetória da cineasta francesa Alice Guy Blaché e suas obras fílmicas, investigando o cenário de produções artísticas do final do século XIX e início do XX, principalmente por mulheres, assim como o próprio movimento feminista, através de suas pautas por direitos igualitários, buscando entender como essas referências se encontram presentes nos filmes que a cineasta produziu e dirigiu entre 1896 e 1919. Além disso, a pesquisa visa ampliar a visibilidade da cineasta no Brasil, uma vez que teve sua historiografia apagada durante muitos anos e como isso pode ter contribuído para a construção cinematográfica de predominância criativa masculina dentro do cinema. Os filmes *Consequências do feminismo* (1906), *Ocean Waif* (1916), *A four year heroine* (1907) e *Falling Leaves* (1912) serão analisados de forma a investigar as contribuições da cineasta, através de suas experiências pessoais, históricas e culturais enquanto mulher realizadora.

Palavras-chave: Alice Guy Blaché; gênero; cinema de mulheres; apagamento histórico; feminismo; análise fílmica.

Abstract: The objective of this study is to examine the trajectory of the French filmmaker Alice Guy Blaché and her film works, investigating the scenario of artistic productions of the late 19th and early 20th centuries, mainly by women, as well as the feminist movement itself, through its guidelines for equal rights, seeking to understand how these references are present in the movies that the filmmaker produced and directed between 1896 and 1919. In addition, the research aims to increase the filmmaker's visibility in Brazil, since her historiography was erased for many years and how this may have contributed to the cinematographic construction of male creative predominance within cinema. The films *Consequences of feminism* (1906), *Ocean Waif* (1916), *A four year heroine* (1907) and *Falling Leaves* (1912) will be analyzed in order to investigate the contributions of the filmmaker, through her personal, historical and cultural experiences as a woman director.

Keywords: Alice Guy Blaché; gender; women's cinema; historical erasure; feminism; film analysis.

Lista de Figuras

Figura 1. Foto da capa do filme <i>Be Natural</i> de Pamela B. Green. 2018.	22
Figura 2. Alice Guy Blaché – Foto da Capa do livro <i>The Memoirs of Alice Guy Blaché</i> . Editado por Anthony Slide. 1986.	24
Figura 3. Alice com cerca de 6 anos. DIETRICK, 2018, p. 62.	29
Figura 4. Frame do filme <i>A Fada do Repolho</i> 1900. Coleção Gaumont Treasures.	35
Figura 5. Fotografia dos bastidores do filme <i>Sage-famme de Première class</i> (1902), Alice Guy Blaché ao centro. DIETRICK, 2022, p. 12.	36
Figura 6. Frame do filme <i>A Fada do Repolho</i> 1900. Coleção Gaumont Treasures.	38
Figura 7. Frame do filme <i>Sage-famme de Première class</i> . 1902. Coleção Gaumont Treasures.	39
Figura 8. Cartaz de divulgação da exposição da incubadora em 1896. DIETRICK, 2022, p.30.	40
Figura 9. Bastidores do filme <i>Sage-famme de premiere classe</i> de Alice Guy Blaché (1902). GAINES, 2018. p. 52.	43
Figura 10. Frame do filme <i>The Fisherman at the Stream</i> (1897). Gaumont Treasures..	45
Figura 11. Frame do filme <i>At the Hypnotist's</i> (1898). Gaumont Treasures.	46
Figura 12. Frame do filme <i>Pierrette's Escapades</i> (1900). Gaumont Treasures.	48
Figura 13. Frame do filme <i>At the Floral Ball</i> (1900). Gaumont Treasures.	48
Figura 14. Frame do filme <i>Tommy and the Glue pot</i> (1907). Gaumont Treasures.	52
Figura 15. Sede da Champion Film Company. Fonte: Site The Fort Lee Historical Society.	56
Figura 16. Paragon Studio 'Dark Star' com Marion Davies e diretor Allan Dwan, 1919. Site Barrymore Film Center.	57
Figura 17. Estúdio World Paragon Studio 'The Swami', 1917. Site Barrymore Film Center.	57
Figura 18. World Film Producing Studios. Diretor T. Hayes Hunter. Site Barrymore Film Center.	58
Figura 19. Willat Fort Lee Studios. Triangle Company top personnel visiting new studio - EJ Mock, Baumann, Ince, Sennett, Blaisdell, MPW, Ritchie, Palmer, Johnston, Butts, McGovern, Willat, Ennis, Beecroft, Milligan and Kessel, 1914. Site Barrymore Film Center ..	58
Figura 20. Construção do estúdio Solax Company. Site Barrymore Film Center.	59
Figura 21. Mapa de Fort Lee dos estúdios cinematográficos do começo do século XX. Site Barrymore Film Center.	60

Figura 22. Frame de <i>A house divided</i> de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.....	62
Figura 23. Frame de <i>A house divided</i> de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.....	63
Figura 24. Frame de <i>A house divided</i> de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.....	63
Figura 25. Frame de <i>A house divided</i> de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.....	64
Figura 26. Frame de <i>A house divided</i> de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.....	65
Figura 27. Frame do filme <i>A fool and his Money</i> do estúdio Solax, 1912. Disponível na plataforma youtube.....	66
Figura 28. Frame do filme <i>A fool and his Money</i> do estúdio Solax, 1912. Disponível na plataforma youtube.....	67
Figura 29. Frame do documentário <i>Be Natural</i> de Pamela B. Green. 2018.....	68
Figura 30. Alice Guy Blaché e os filhos Simone e Reginald. Frame do documentário <i>Be Natural</i> de Pamela B. Green, 2018.	72
Figura 31. Cineasta Esfir Chub, s.d. Fonte: Site Women film pioneers Project.	73
Figura 32. Ben Kingsley como Georges Méliès no filme <i>A Invenção de Hugo Cabret</i> , 2012. Frame do trailer oficial do filme disponível na plataforma digital youtube.	74
Figura 33. Frame do filme <i>A trip to the moon</i> (1902) de Georges Mèlies, disponível na plataforma digital youtube.	76
Figura 34. Material de divulgação do Musée Méliès, La magie du cinéma, da Cinemateca francesa. Site Cinematheque.	78
Figura 35. Material de divulgação do Musée Méliès, La magie du cinéma, da Cinemateca francesa. Site Cinematheque	79
Figura 36. Alice Guy Blaché concedendo entrevista para um canal de televisão francês no final da década de 1950. Frame do filme <i>Be Natural</i> de Pamela B. Green. 2018.....	80
Figura 37. Lois Weber e equipe de filmagem. Frame do documentário <i>E a mulher criou Hollywood</i> (2016) de Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.	82
Figura 38. Mary Pickford e Frances Marion. Foto do documentário <i>E a mulher criou Hollywood</i> (2016), Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.	84
Figura 39. <i>The Hypocrites</i> de Lois Weber (1915). Frame do documentário <i>E a mulher criou Hollywood</i> (2016), Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.	85
Figura 40. Matéria no Cinearte de 1930. ARAUJO, 2021. p. 67	88

Figura 41. Alice Guy Blaché e equipe de filmagem, s.d. Site Daily Telegraphy	96
Figura 42. Frame do filme <i>Madame a des envies</i> , de Alice Guy Blaché, 1906 Acervo Gaumont Treasures.	99
Figura 43. Frames do filme <i>La Femme Collante</i> (1906) de Alice Guy Blaché. Coleção Gaumont Treasures.	102
Figura 44. Coleção de <i>Postcards</i> de Caterine Hele Palczewski. Datação estimada de 1900-1910. Postcard Archive. University of Northern Iowa.	103
Figura 45. Frame do filme <i>Consequências do feminismo</i> (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	106
Figura 46. Frame do filme <i>Consequências do feminismo</i> (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	108
Figura 47. Frame do filme <i>Consequências do feminismo</i> (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	108
Figura 48. Frame do filme <i>The ocean waif</i> de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.	112
Figura 49. Frame do filme <i>The ocean waif</i> de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.	113
Figura 50. Frame do filme <i>The ocean waif</i> de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.	119
Figura 51. Frame do filme <i>The ocean waif</i> de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.	120
Figura 52. Frame do filme <i>The ocean waif</i> de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.	121
Figura 53. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	123
Figura 54. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	124
Figura 55. Esquema criado pela pesquisadora Maurren Murdock traduzido e ilustrado pela autora.	125
Figura 56. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	127
Figura 57. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	128
Figura 58. Alice Guy Blaché em 1895 ou 1896 sendo filmada pela primeira vez. Frame do documentário <i>The Lost Garden</i> , 1995.	130
Figura 59. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	130
Figura 60. Imagem de making of de Alice Guy Blaché dirigindo o set ainda na França. Frame do documentário <i>The Lost Garden</i> . 1995.	131

Figura 61. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	132
Figura 62. Frame do filme <i>A four year old heroine</i> (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.	133
Figura 63. Frame do filme <i>Falling Leaves</i> de Alice Guy Blaché, 1912. Disponível na plataforma digital youtube.	134
Figura 64. Frame do filme <i>Falling Leaves</i> de Alice Guy Blaché, 1912. Disponível na plataforma digital youtube.	137

Sumário

Introdução	12
Capítulo 01 – Quem foi Alice Guy Blaché	22
1.1 – Contextualizando o passado	23
1.2 – As diversas faces de uma fada	35
1.3 – Compondo a construção cinematográfica na França	44
1.4 – Fazendo cinema do outro lado do Atlântico	54
Capítulo 02 – Apagamentos histórico e cinema de mulheres	73
2.1 – A história e seus apagamentos	74
2.2 – Alice Guy Blaché não foi a única	82
2.3 – Estudos culturais como potencializador do cinema de mulheres.....	89
Capítulo 03 – Desdobrando as obras de Alice Guy Blaché	96
3.1 – Um feminismo que incomoda muita gente: Consequências do feminismo de Alice Guy Blaché	97
3.2 – Millie Jessop: Entre os estereótipos e a independência da mulher do começo do século XX de Alice Guy Blaché	111
3.3 – A infância como símbolo de uma jornada.....	122
Considerações finais	139
Referências	142

Introdução

Durante uma aula da professora Camila Macedo sobre estudos feministas por meio de expressões artísticas, no começo de 2020, na Esc. Escola de Escrita em Curitiba, - antes do mundo virar de ponta cabeça com a pandemia de COVID-19 - tive o prazer de ser apresentada a primeira cineasta da história, Alice Guy Blaché. Francesa, nasceu em 1873 e produziu centenas de filmes entre 1896 a 1920, tanto na França quanto nos Estados Unidos. O filme apresentado na aula em questão, em preto e branco, do começo do século XX, retratava mulheres atuando por meio de perspectivas que representavam comportamentos sociais atribuídos ao gênero masculino, enquanto que os atores, desempenhavam papéis para representar a imagem do feminino. Além de dar boas risadas com o filme, seguido de um ótimo debate sobre a temática exibida na tela, voltei para casa com a sensação de que deveria ter encontrado esse filme muito antes. Como eu nunca tinha assistido ou lido sobre aquela obra, ou mais ainda, sobre aquela cineasta?

Trabalho e estudo cinema e audiovisual no geral há mais de dez anos. Sempre fui muito curiosa e atenta a tudo relacionado ao tema, e por isso, não ter conhecimento de uma mulher que produziu e dirigiu filmes no começo do século XX, me fez sentir como se fosse ignorante. Como se tivesse perdido uma grande fatia da história do cinema.

Aquele sentimento me fez buscar mais sobre a cineasta em questão e o fato de não ter conhecimento sobre ela começou aos poucos a fazer sentido. Eu não era a única pessoa a ignorar essa história. Me senti melhor? Não. Nem um pouco. Me senti negligenciada enquanto estudante e profissional do audiovisual. Nomes como Georges Méliès, D. W. Griffith, irmãos Lumière e tantos outros, sempre estiveram presentes em minha mente quando mencionava algo relativo ao primeiro cinema. Já o nome Alice Guy Blaché nunca apareceu.

No Brasil, os estudos sobre as obras da cineasta ainda são poucos. Os estudos sobre cinema de mulheres, como veremos mais adiante no texto, mencionam o nome de Alice Guy Blaché, mas poucos ainda são aprofundados sobre sua história e filmografia. Além disso, a grande maioria das pesquisas internacionais mais completas sobre ela, não são encontradas traduzidas para o português, o que torna o acesso ainda mais estreito e destinado a uma pequena parcela de acadêmicos/as e profissionais da área.

Qual a justificativa para tal negligência? Ainda não posso responder exatamente, mas ao longo deste trabalho levantarei alguns pontos e questionamentos, algumas afirmações e espero que assim, possamos agregar uma maior discussão acerca dessa pergunta.

A pesquisa tem como objeto de estudo analisar a trajetória da cineasta francesa Alice Guy Blaché e suas obras fílmicas, investigando o cenário de produções artísticas do final do século XIX e início do XX, principalmente por mulheres. Além disso, buscamos compreender como o movimento feminista, com suas pautas de direitos igualitários, teria contribuído com suas referências político-sociais para temas que se encontram presentes nos filmes produzidos e dirigidos pela cineasta ao longo de mais de vinte anos.

Esta pesquisa visa também ampliar o debate sobre o apagamento da história de Alice Guy Blaché dentro do cinema e como isso pode ter contribuído para a criação cinematográfica de predominância criativa masculina. Mesmo sendo a primeira cineasta mulher da história, sua carreira foi esquecida e apagada da construção do cinema por quase meio século. Portanto, acreditamos na importância desta pesquisa para que possamos investigar as contribuições de artistas como Alice Guy Blaché, tanto para a história do cinema, como para os estudos sobre cinema de mulheres.

Dessa forma, nos parece necessário fazer uma breve viagem no tempo em especial ao movimento feminista. Sabemos que existiram focos distintos ao longo da história sobre manifestações de protagonismo feminino, como de Marie Olympe de Gouges, que em 1791 publicou a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em resposta a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, aprovada pela Assembleia da França em 1789.

Onde inspirada pelo espírito revolucionário francês que proclamava liberdade, igualdade e fraternidade, apresentou 17 resoluções em sua declaração que expressavam as condições que possibilitariam a igualdade das mulheres e as conquistas dos direitos de liberdade concedidas aos homens. (CARDOSO, SILVA. 2018. p. 1)

A escritora e ativista, era conhecida por escritos e manifestos considerados polêmicos, como a busca pela igualdade das mulheres e a abolição da escravatura. Inserida principalmente no mundo teatral, redigia peças que conversavam facilmente com o povo e assim avançava suas pautas políticas. Sua postura considerada desafiadora foi punida em 1793, com sua prisão seguida de morte na guilhotina.

Assim como Gouges, outras mulheres ao longo da história tentaram romper algumas paredes para que um pensamento mais igualitário fosse inserido na sociedade. A inglesa Mary Wollstonecraft, defendeu durante a segunda metade do século XVIII a necessidade de oferecer educação às mulheres. No livro publicado em 1792, *Reivindicação dos direitos da mulher*, não apenas defendia o acesso à educação, mas também direitos básicos como a posse de bens privados por parte das mulheres, direito ao voto e até mesmo a paridade entre as obrigações domésticas. A filósofa morreu antes de completar quarenta anos, mas deixou um grande legado de pensamentos progressistas voltado aos direitos das mulheres.

[...] Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou a passar pelas poças, nem nunca me deram o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher? [...] (TRUTH, 1851, s.p.)

O trecho acima é do discurso de Sojourner Truth, durante a convenção dos direitos da mulher em Ohio, nos EUA, em 1851. Mulher, preta e escravizada, Truth viveu uma vida de abusos, torturas e de direitos negados. Passou por várias propriedades como mulher escravizada e em uma delas foi forçada a casar com um homem também escravizado para que gerasse filhas e filhos e conseqüentemente mais força de trabalho. Consegue se libertar em 1827, e em 1843 começa sua jornada como abolicionista. Passou por vários locais dos Estados Unidos pregando o fim da escravidão e reivindicando os direitos das mulheres pretas. O discurso *Eu não sou uma mulher?*, na convenção de 1851 é até hoje uma grande referência dentro do movimento feminista negro¹ e Truth mais um exemplo de mulher que de alguma forma tentou trazer luz às necessidades de um grupo que era destituído de qualquer forma de poder.

Mesmo com essas e outras mulheres ao longo da história reivindicando seus direitos, o movimento feminista só foi considerado como movimento organizado e político a partir do final do século XIX e começo do século XX, ganhando fama em

¹ Um dos exemplos aqui é bell hooks (1952 – 2021), pesquisadora e ativista estadunidense publicou diversos livros e estudos sobre o movimento feminista em especial sobre o movimento feminista negro e em 2019, inspirada pelo Truth, publica o livro intitulado *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*.

especial pelas sufragistas na Inglaterra, que com suas caminhadas, cartazes e vozes em coro, reivindicavam o direito ao voto, podendo dessa forma, serem de fato consideradas cidadãs participativas das decisões que interessavam a todas e todos. Esse período é popularmente conhecido como primeira onda feminista e era constituído majoritariamente por mulheres brancas e de classe média.

A partir da década de 1850, as mulheres de classe média na América do Norte e na Europa começaram a formar organizações sofisticadas na tentativa de alcançar autonomia e exercer influência na vida pública. Suas campanhas abrangiam oportunidades educacionais e de emprego, reforma do vestuário, leis de propriedade, tarefas domésticas compartilhadas, o direito de estabelecer padrões sexuais e controlar seus corpos, e o direito à igualdade cívica através do exercício do voto. (LEGATES, 2011, p. 232)²

E como LeGates (2011) continua, as tais reivindicações só poderiam ser de fato alcançadas quando mudanças legislativas fossem conquistadas. Por isso, a campanha pelo voto foi o que mais se destacou dentro do começo do movimento. As pautas levantadas pelas feministas precisavam de apoio político para que pudessem ser inseridas na sociedade, apoio este que não era oferecido pelos homens, portanto, elas precisavam poder votar e serem votadas. Assim, as sufragistas ganharam maior destaque nesse período. Contudo, as pautas defendidas como direito à propriedade privada, liberdade sexual e igualdade no matrimônio eram pautas que ainda não cobriam uma parcela de mulheres que estava à margem e necessitavam de outras lutas, de princípios básicos como liberdade e direito à vida, como o caso das mulheres negras e lésbicas.

Em 1939 começava a Segunda Guerra Mundial e os homens partiam para os campos de batalha, deixando seus postos de trabalho para trás. As mulheres, por sua vez, ocuparam diversas posições no mercado de trabalho, enquanto os homens estavam no *front*, não permitindo assim que a economia parasse e dessa forma continuassem sustentando uma guerra incansável de quase seis anos. Durante esse período, parte das mulheres saíram do âmbito doméstico e tomaram conta da grande maioria dos setores econômicos. Mas, a guerra acabou, os homens voltaram e esperavam encontrar tudo no seu “devido lugar”.

² Texto original: *From the 1850s, middle-class women in North America and Europe began forming sophisticated organizations in an attempt to achieve personal autonomy and exert influence on public life. Their campaigns embraced educational and employment opportunities, dress reform, married women's property laws, cooperative housekeeping, the right to set sexual standards and control their bodies, and the right to civic equality through the exercise of the vote.*

Quando há o retorno da força de trabalho masculina, a ideologia que valoriza a diferenciação de papéis por sexo, atribuindo à condição feminina o espaço doméstico, é fortemente reativada, no sentido de retirar a mulher do mercado de trabalho para que ceda seu lugar aos homens. (CARDOSO, SILVA, 2018, p. 1)

A partir desse momento, temos uma segunda fase do movimento feminista, e novas pautas e reivindicações começam a tomar forma, assim como o questionamento dessa diferenciação em relação ao sexo e na determinação social com base na definição de conceitos femininos e masculinos através de uma constatação biológica. E o grande nome por trás desses questionamentos é a francesa Simone De Beauvoir, que em 1949 publica *O Segundo Sexo*.

Obra filosófica que questionou a biologização do feminino ao propor que uma mulher não nasce mulher, mas se torna uma mulher, ou seja, as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do sexo, que é determinado pela biologia, mas sim por uma construção social e, portanto, ligadas à cultura. Beauvoir introduz em seu livro o conceito inicial de gênero que viria a impulsionar o movimento feminista do final dos anos 1960 e 1970. (CARDOSO, SILVA, 2018, p. 1)

Durante esse período foi se percebendo uma luta dentro de outras lutas. Pautas que buscavam abranger as vozes de diferentes mulheres da sociedade, com distintas demandas sociais. Ainda de acordo com Cardoso e Silva (2018), a principal diferença entre o começo do movimento feminista e como estava sendo formulado na metade do século XX, era justamente sobre o pensamento igualitarista e o diferencialista. O primeiro buscava uma luta pela igualdade entre os sexos, já o segundo tratava em apontar as diferenças entre os sexos e como isso influenciava nas construções socioculturais.

Por que fizemos essa viagem ao surgimento e ampliação do movimento feminista? Para chegarmos no contexto dos estudos históricos que começaram a se expandir na década de 1960 e 1970 questionando a maneira que as abordagens acadêmicas eram elaboradas a partir da perspectiva da mulher e sobre as representações femininas. Afinal, onde a história das mulheres estava inserida nesse contexto?

É bem verdade que a entrada das mulheres nos círculos universitários já vinha produzindo uma certa feminização do espaço acadêmico e das formas da produção dos saberes. Em outras palavras, desde os anos setenta, as mulheres entravam maciçamente nas universidades e passavam a reivindicar seu lugar na História. Juntamente com elas, emergiam seus temas e problematizações, seu universo, suas inquietações, suas lógicas diferenciadas, seus olhares desconhecidos. (RAGO, 1998, p. 90)

As mulheres que passavam a fazer parte das universidades e que levantavam tais questionamentos, inevitavelmente precisavam considerar o movimento político feminista que também avançava dentro da academia. No texto *História das Mulheres*, Joan Scott (1992) discorre sobre a forma que foi introduzido os estudos das mulheres dentro do meio acadêmico e como o movimento feminista da época – segunda fase - estava diretamente ligado aos questionamentos iniciais sobre a necessidade de direcionar estudos específicos sobre as mulheres, uma vez que, até então, estas eram muitas vezes desconsideradas de papéis importantes da construção histórica.

A conexão entre a história das mulheres e a política é ao mesmo tempo óbvia e complexa. Em uma das narrativas convencionais das origens deste campo, a política feminista é o ponto de partida. Esses relatos situam a origem do campo na década de 60, quando as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova de atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para a ação. (SCOTT, 1992, p. 64)

Porém, o movimento feminista é parte da luta das mulheres e contempla um determinado período histórico, neste caso a partir do final do século XIX. Contudo, a história das mulheres é muito maior que a delimitação de um período e a formação de um movimento. A força das reivindicações através de um conceito político permitiu que as mulheres tivessem seus espaços e suas histórias validadas, questionando instituições de poder que insistem até hoje em estabelecer papéis específicos de acordo com uma determinação biológica.

A história deste campo não requer somente uma narrativa linear, mas um relato mais complexo, que leve em conta, ao mesmo tempo, a posição variável das mulheres na história, o movimento feminista e a disciplina da história. Embora a história das mulheres esteja certamente associada à emergência do feminismo, este não desapareceu, seja como uma presença na academia ou na sociedade em geral, ainda que os termos de sua organização e de sua existência tenham mudado. (SCOTT, 1992, p. 65)

Scott ainda apresenta o termo “gênero”, que passou a ser incorporado de forma acadêmica para se tratar de mulheres. Assim, a narrativa histórica se concentra de fato nos estudos sociais e culturais, de forma recortada de um movimento político, sem o desconsiderar como parte decisiva para tais possibilidades. “A emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise”. (SCOTT, 1992, p. 65).

O que Scott propõe como uso do termo gênero como uma categoria de análise, é compreender o princípio das pautas feministas - que possuem como base uma oposição à teoria patriarcal – mas, de uma forma mais ampla, instituindo conceitos tanto de desigualdade entre os corpos sexuados, como por meio de instituições de poder. Nesse caso, a categoria analisada, leva em consideração também os diferentes âmbitos sociais e culturais.

Minha definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão inter-relacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações de poder, mas a mudança não é unidirecional. (SCOTT, 1995, p. 86)

Scott discorre e Rago (1997) explica em outras palavras, que o feminino se difere do masculino, não biologicamente, mas principalmente por experiências marcadas por valores, e sistemas de pensamento que se diferenciam sexualmente, sem deixar de levar em consideração a sexualidade do indivíduo. O discurso utilizado para enfatizar a diferença entre sexo biológico como determinante para constituição social seria apenas uma justificativa por parte daqueles que detém o poder – instituições políticas, religiosas, familiares, econômicas e até mesmo educativas -, para dominar determinados grupos, que aqui seriam os papéis atribuídos respectivamente aos homens e às mulheres, os diferenciando a partir desses corpos sexuados, definindo comportamentos socialmente aceitos ou não por parte do grupo dominado.

Ao dirigir o foco para o caráter "fundamentalmente social", não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. (LOURO, 1997, p. 19)

A partir desse entendimento sobre as constituições teóricas acerca da história das mulheres e no que se refere aos estudos de gênero, podemos avançar em relação a abordagem que esta pesquisa pretende utilizar. Assim, a análise tomada daqui para a frente será de forma a entender a realidade em que Alice Guy Blaché estava inserida e o que esse recorte sociocultural pode ter influenciado tanto na criação de suas obras, como no modo de trabalho de forma geral. Será levado em conta tanto a influência do movimento feminista, quanto uma visão mais ampla sobre o que representava ser

mulher durante o período analisado, a partir das experiências que Alice Guy Blaché estava envolta.

Ao longo da pesquisa discutiremos diferentes filmes produzidos pela cineasta, a fim de explorar tanto seu potencial criativo, quanto a importância dentro da indústria cinematográfica, uma vez que, estima-se que a cineasta tenha produzido centenas de filmes. A grande maioria deles, foram produções realizadas após 1906, quando já residia nos Estados Unidos, e comandava seu próprio estúdio cinematográfico, Solax – o primeiro estúdio comandado por uma mulher. Mesmo trazendo diferentes obras para contextualizar a trajetória da cineasta, nosso foco se deterá na análise fílmica de quatro produções fílmicas, abordando a forma de construção narrativa pela cineasta, representações femininas e masculinas e em alguns poucos momentos, aspectos técnicos utilizados.

Para a análise fílmica será utilizada principalmente a autora Manuela Penafria (2009) com a metodologia de análise de conteúdo, ora considerando análise interna, ora externa.

Análise de conteúdo. Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre . . .). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. (PENAFRIA, 2009, p. 6)

A intenção de propor uma análise fílmica é para que possamos abrir possíveis perspectivas e nuances dentro das obras de Alice Guy Blaché. Será um desmonte dos filmes e aos poucos iremos encaixando quase como um quebra-cabeça. Iremos examinar o cenário sociocultural no momento em que o filme foi produzido e como essa ambientação e momento político pode ou não ter influenciado no seu processo criativo. Os filmes analisados nesse trabalho foram criados com experimentações e descobrimentos tecnológicos, porém, ainda assim, são filmes que trazem uma construção narrativa extremamente rica e interessante de serem observadas. Como Vanoye e Goliot-Lete explicam:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perspectivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006. p. 12)

É pensando nesta justificativa de extrair as riquezas, tanto cinematográfica quanto histórica, que os filmes escolhidos são todos com protagonistas mulheres que mesmo sendo em algumas vezes, disfarçados através de um véu cômico, traduz uma realidade em que essas mulheres estavam inseridas e que nem sempre é divertido. Além dos temas externos que iremos estudar, também teremos os internos, pois conhecendo a história da cineasta e explorando suas construções fílmicas, é possível identificar uma inserção autobiográfica em alguns casos.

O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. (PENAFRIA, 2009, pp. 1-2)

Fragmentar todos esses elementos sem antes conhecer a história de Alice Guy Blaché é impossível, pois em diversos momentos poderemos visualizar a própria representação da artista em alguns destes filmes, inserindo dessa forma, experiência e história como determinantes para a criação de certos personagens e arcos narrativos. Portanto, é preciso compreender a construção da artista para depois partirmos para a obra, visto que, Alice Guy provavelmente tenha sido a única mulher durante os primeiros anos da construção da indústria cinematográfica. Estar rodeada constantemente por um mundo de dominância masculina, pode ter influenciado em suas obras, mas como?

Mônica Kornis (1992) traz um debate sobre como analisar um filme levando em consideração períodos da história, a partir da inserção dos filmes como documentos de registros históricos. Com a progressão do cinema, os filmes passaram de registros momentâneos – filmes do primeiro cinema, que registram atividades humanas ou tecnológicas – para auxiliar na interpretação sociocultural do todo, ou seja, aspectos de autores e autoras, localização de filmagem, ano e demais partes que envolvem a produção completa, podem facilitar a visualização de uma determinada cultura. Assim, a maneira com o que o filme é analisado, influencia no trabalho da historiadora ou historiador e pode resultar em várias perspectivas conforme a pesquisa e a sociedade avança ao longo dos anos.

Dessa forma, a pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro faremos uma contextualização do tempo da infância de Alice Guy e sua construção familiar para então seguir entre os primeiros momentos do surgimento das imagens em movimento e

como Alice Guy estava inserida nessa sociedade. Ainda no primeiro capítulo trataremos diferentes perspectivas históricas e narrativas sobre a produção da Fada do Repolho, filme que a cineasta afirma ter criado em 1896, mas nunca foi encontrado. Sua trajetória nos Estados Unidos a partir de 1907 também será abordada, lembrando alguns dos filmes produzidos pela Solax Company, que se destacaram nos anos de lançamento.

Durante o segundo capítulo o tema apagamento de mulheres no cinema será discutido. Alice Guy passou décadas tentando encontrar suas obras e obter reconhecimento enquanto artista, mas foi ignorada por muito tempo. Assim como ela, outras cineastas também foram apagadas da história do cinema, mesmo tendo contribuído ativamente para o sucesso que o cinema atingiu a partir da década de 1930. Para concluir o segundo capítulo, faremos uma síntese sobre como os estudos culturais e cinema de mulheres contribuíram para que hoje possamos estudar e conhecer obras de grandes cineastas que a história omitiu durante muito tempo.

O terceiro capítulo é dedicado a explorar e desmembrar algumas das obras de Alice Guy. Alguns filmes foram escolhidos para que possamos observar as diferentes perspectivas que podemos obter de uma construção narrativa e assim, tentar chegar em determinados pontos que podem ter sido influenciadores relevantes para suas produções. Os filmes escolhidos são focados em representações femininas do começo do século XX, período este em que as instituições de poder estavam sendo questionadas por continuar a desprezar a participação efetiva de mulheres em decisões políticas e sociais. Portanto, as análises fílmicas serão focadas principalmente em como Alice Guy pode ter interpelado pautas feministas em suas narrativas, de maneira que ficassem evidentes ao mesmo tempo que dúbias. Os filmes estudados aqui serão: *Consequências do feminismo* (1906), *Ocean Waif* (1912), e *A four year old heroine* (1907) e *Falling Leaves* (1912). Todos os filmes podem ser encontrados facilmente na plataforma digital gratuita [youtube.com](https://www.youtube.com).

Capítulo 1 - Quem foi Alice Guy Blaché?



Figura 1. Foto da capa do filme *Be Natural* de Pamela B. Green. 2018.

1.1. Contextualizando o passado de Alice Guy

Alice Guy³ foi a primeira. A primeira diretora, primeira roteirista, primeira produtora. É importante separar essas funções e deixar evidente que mesmo o fato do primeiro cinema não ter esses conceitos definidos como temos contemporaneamente na indústria cinematográfica, essas repartições fazem parte da construção de autoria. Portanto, vamos começar nomeando o pioneirismo de uma mulher cineasta na história. Partimos da informação histórica de que Alice Guy desenvolveu esses postos de produção dentro de um set de filmagem, uma vez que ela esboçou um roteiro, escolheu uma locação de filmagem e trouxe amigas e amigos de grupos de teatro para que pudessem montar um cenário feito de papelão pintado à mão, para a criação do seu primeiro filme – alguns registros apontam que tenha sido também o primeiro filme ficcional narrativo -, realizado em 1896 na França, intitulado: “A fada do repolho”, falaremos melhor sobre esse filme mais adiante.

No Brasil, a cineasta ainda é pouco conhecida e pouco estudada. Encontramos apenas duas dissertações de mestrado, a primeira de 2016 de Camila Manami Suzuki⁴, e a segunda publicada em 2020, de Amanda Lopes Fernandes⁵, dedicadas a abordar especificamente sobre a vida e obras de Alice Guy.

É importante que antes mesmo de abordarmos sobre suas obras, façamos um retorno a suas raízes e a aspectos de sua infância e juventude, que culminaram na ocupação de um cargo completamente novo e desconhecido até 1986.

A pesquisadora Ana Catarina Pereira (2014) trouxe brevemente alguns aspectos da escassez de estudos sobre a cineasta, assim como a carência de pesquisas específicas sobre Alice Guy.

Alice Guy Blaché delinear o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, que poderiam ultrapassar o seu carácter de entretenimento. Entre 1896 e 1920 realizou e produziu centenas de curtas-metragens, tendo sido a primeira (e ao que se sabe, até este momento, a única) mulher proprietária e diretora de um estúdio cinematográfico — o Solax Studio, em New Jersey (EUA). A importância dos dados listados

³ Durante a primeira parte do texto será utilizado Alice Guy e na segunda parte Alice Guy Blaché, nome que ela adotou depois de casada.

⁴ SUZUKI, Camila Manami. **A representação da mulher na obra de Alice Guy Blaché**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. 2016

⁵ FERNANDES, Amanda Lopes. **Um processo de exploração e descoberta: Do cinema de Alice Guy a plataforma de Amanda Lopes**. Dissertação de Mestrado. Universidade Anhanbi Morumbi. 2020

contrasta, no entanto, com a escassez de estudos acadêmicos ou historiográficos que se vão resumindo à sua biografia recentemente editada. (PEREIRA, 2014, p. 30)

Por isso, visando contribuir para expansão de pesquisas sobre a cineasta dentro da academia brasileira e ampliar a discussão sobre uma cineasta pioneira na história, buscamos responder primeiramente ao questionamento: Quem foi Alice Guy?



Figura 2. Alice Guy Blaché – Foto da Capa do livro *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Editado por Anthony Slide. 1986.

Para responder tal pergunta, este trabalho utiliza principalmente as seguintes pesquisas: *Alice Guy Blaché: Lost visionary of cinema*, tese de doutorado da pesquisadora Alison McMahan, publicada em 2002, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, escrito pela cineasta durante a década de 1950, porém, publicado na versão francesa apenas em 1976, na inglesa em 1986 - versão utilizada neste trabalho e mais recentemente, em 2021, a versão em espanhol. Também será utilizada as pesquisas da historiadora americana Janelle Dietrick, que possui seis livros publicados voltados a desmembrar diversos aspectos da vida de Alice Guy, desde sua infância, trabalho e possivelmente amores. E como já mencionado anteriormente, essas obras não são encontradas em português.

Antes de irmos para a França – origem da cineasta - é necessário recapitular um pouco e embarcarmos até o Chile do século XIX. Com a revolução industrial tomando conta da Europa na primeira metade do século XIX, países da América Latina também estavam ansiosos pelas grandes possibilidades de desenvolvimento. Com isso, uma vasta campanha para receber imigrantes europeus tomou conta de várias regiões da

América Latina. Valparaíso, no Chile, foi um lugar de amplo crescimento econômico, principalmente pelo fato de ser uma cidade portuária. A cidade recebeu imigrantes em sua maioria italianos, franceses e alemães, que abriram comércios e exploravam uma nova perspectiva econômica.

A imigração ultramarina para o Chile durante o século 19 e início do século 20 pode ser explicada com base em dois fatores principais: por um lado, a abertura econômica e o crescimento dos portos locais (particularmente a de Valparaíso), e de outro, a expansão territorial e econômica para o norte e a conquista de territórios no sul do país (ALARCÓN, REVECO, 2022, p. 154)⁶

Na década de 1860, Valparaíso consistia em duas ruas que corriam à beira-mar ao pé de montanhas íngremes. Bondes puxados a cavalo sobre trilhos serviam por toda a extensão da cidade e milhares de escadas levavam os moradores até suas casas nas colinas. (DIETRICK, 2015, p. 29).⁷

Emile Guy, era um jovem francês, proprietário de uma livraria e editora em Valparaíso no período de 1860. A comunidade francesa lá localizada era muito unida e eventualmente todas as pessoas acabavam se conhecendo. E foi assim que Emile Guy e Marie Clotilde Franceline Aubert tiveram seu casamento arranjado pelo tio de Marie, Louis Pujoux, também residente de Valparaíso na época. Após conhecer Emile Guy, Louis Pujoux acreditou que ele seria a melhor escolha para sua sobrinha de apenas dezessete anos e que ainda residia na França. “Quando Marie chegou a Valparaíso no outono de 1865, seu tio Louis deu-lhe uma bela casa como presente de casamento e depois a apresentou à comunidade francesa de Valparaíso, que estava ansiosa para conhecê-la” (DIETRICK, 2015, p. 34).⁸

A família Guy foi rapidamente crescendo, e em 1873 o casal já possuía quatro filhos, um menino, três meninas e mais um bebê a caminho. Em suas memórias (1986), Alice Guy diz que sua mãe lhe afirmou que desejava que pelo menos um de seus filhos fosse francês e por isso, enfrentou quase dois meses em um navio de volta para a

⁶ Texto original: La inmigración de ultramar hacia Chile durante el siglo XIX y principios del XX puede ser explicada en base a dos grandes factores: por un lado, la apertura económica y el crecimiento de los puertos locales (en particular el de Valparaíso), y por otro, la expansión territorial y económica hacia el norte y la conquista de territorios al sur del país.

⁷ Texto original: In the 1860s, Valparaiso consisted of two streets running along the edge of the sea at the foot of steep mountains. Horse-drawn trams on tracks served the length of the city and thousands of stairs led the residents to their homes in the hills.

⁸ Texto original: *When Marie arrived in Valparaiso in the fall of 1865, her Uncle Louis gave her a fine house as a wedding gift and then presented her to the French community of Valparaiso who were all eager to meet her.*

França, onde deu à luz a Alice Guy. Porém, a historiadora Janelle Dietrick aponta uma outra possibilidade para que Marie Guy viajasse até Europa para ganhar o bebê, que seria o receio do grande surto de varíola no Chile que explodiu em 1872.

Devido à epidemia de varíola em Santiago em 1872, uma Comissão ou Conselho Central de hospitais de isolamento foi criada. Estas instituições foram dotadas do pessoal necessário para receber e assistir os doentes, destacando-se o trabalho dos estudantes de medicina, internos desses hospitais. O número total de pacientes atendidos nas enfermarias de Santiago chegou a 6.782, com letalidade de 3.073 (45,3%). (LAVAL, 2015, p. 227)⁹

A taxa de mortalidade era muito alta e crianças pequenas eram grandes vítimas da epidemia. Portanto, Emile e Marie Guy podem muito bem terem aliado o desejo de ter pelo menos um filho nascido na França, com a realidade de saúde pública e a necessidade em se afastarem de uma grande epidemia de varíola.

Na primavera de 1873, Marie Guy tinha quatro filhos com menos de sete anos de idade. A epidemia de varíola foi motivo suficiente para Marie, que estava grávida de Alice, voltar para a França com Emile Guy e seus quatro filhos. A mãe de Marie Guy morava na Suíça, onde as crianças estariam a salvo da doença e os dois filhos mais velhos poderiam ir à escola. (DIETRICK, 2015, p. 45)¹⁰

Em 01 de julho de 1873 em Saint-Mandé, na França – local de residência de uma irmã de Emile Guy -, nasce Alice Guy.

Logo após o nascimento de Alice Guy, seu pai retornou para o Chile, deixando Marie Guy e os filhos na Europa. Após alguns meses, Marie Guy decide se reunir com seu esposo, porém, com a epidemia de varíola ainda em alta no país, determina que seria melhor manter as crianças menores com sua mãe na Suíça. Alphonse Louis e Julia Josephine eram os irmãos mais velhos de Alice Guy e já poderiam frequentar a escola, assim sendo, foram colocados em um internato. As três meninas mais novas permaneceram aos cuidados da avó. Essa era a primeira despedida de Alice Guy, que mesmo ainda bebê, precisou se afastar de sua mãe e pai.

Esse abandono não me fez mal: minha avó me amava e me mimava. Ela morava em Corouge, um subúrbio de Genebra caro aos artistas, em um pequeno apartamento cujo terraço dava para um daqueles jardins perfumados e desordenados, margeados pelo Ródano. Foi lá

⁹ Texto original: *Due to the smallpox epidemic in Santiago in 1872, a Commission or Central Board of isolation hospitals was created. These institutions were endowed with the necessary personnel to receive and assist the sick, highlighting the work of medical students, interns at these hospitals. The total number of patients treated in the infirmaries of Santiago reached 6,782, with a fatality rate of 3,073 (45.3%).*

¹⁰ Texto original: *In the spring of 1873, Marie Guy had four children under seven years of age. The smallpox epidemic was reason enough for Marie, who was pregnant with Alice, to sail back to France with Emile Guy and their four children. Marie Guy's mother lived in Switzerland where the children would be safe from the disease and the two older children could go to school.*

que meu irmão mais velho e minhas três irmãs se refugiavam durante as férias escolares ou em caso de doença. (BLACHÉ, 1986, p. 3)¹¹

Todos esses mimos e cuidados da avó duraram até os quatro anos, quando sua mãe retorna à Suíça, coloca suas duas irmãs mais velhas em um internato e leva Alice Guy para o Chile. Essa é a segunda despedida de Alice Guy, que já compreendia o conceito de separação e com isso, sofreu com o afastamento da avó. Contudo, para uma criança, uma viagem para outro continente pode ser muito divertida. Assim, as duas partem em um navio e o percurso foi descrito por Alice Guy em suas memórias, como sua primeira grande aventura, repleta de descobertas e encantamentos, principalmente quando paravam em alguma cidade portuária pelo caminho, como Rio de Janeiro e Buenos Aires. Era a única criança no navio e logicamente acabava sendo o centro das atenções por onde passava. Após cerca de sete semanas embarcadas, Alice e Marie Guy chegam ao Chile.

Durante seu tempo no novo lar, Alice Guy percebeu novos costumes, que considerou mais libertos e menos conservadores, o pequeno apartamento da avó deu lugar a uma casa com jardins e grandes espaços para brincar. Criou laços de afeto com sua mãe e Conchita, que Alice Guy descreve como uma “*crestfallen indian*”, uma índia abatida, que trabalhava na casa da família Guy. “Conchita gentilmente pegou minha mão e a beijou. Encorajada, eu olhei para ela e estendi meus braços. A partir dessa hora fomos inseparáveis.” (BLACHÉ, 1986, p. 6)¹²

Por dois anos, Alice Guy permaneceu no Chile, que ela relembra como um tempo de descobertas infantis, brincadeiras com o cachorro da casa, travessuras, como encontrar algumas garrafas de bebida e eventualmente ficar bêbada com uma taça de vinho, logo em seguida adormecendo na lavanderia. Ao completar seis anos, sem nenhum aviso prévio, sua mãe e Conchita simplesmente se despediram de Alice Guy e seu pai a levou de volta para a França, mantendo a tradição de que a filha seguisse os passos dos irmãos, e obtivesse uma educação francesa.

Ainda em suas memórias, Alice Guy descreve o retorno para a França em um navio pouco confortável, com duração de quase dois meses, como um evento traumático, pois precisou se despedir de toda sua vida e relações de afeto ainda muito

¹¹ Texto original: *This abandonment caused me no harm: my grandmother loved and spoiled me. She lived in Corouge, a Geneva suburb dear to artists, in a little apartamento whose terrace gave on one of those scented, disorderly gardens, bordered by the Rhone. It was there that my older brother and my three sisters took refuge during school vacations or in case of illness.*

¹² Texto original: *Conchita gently took my hand and kissed it. Emboldened, I gazed at her and held out my arms. From that hour we were inseparable.*

nova e sem entender exatamente o que estava acontecendo. Chegando na França, Alice Guy foi estudar em um internato comandado por freiras, Convento do Sagrado Coração, na região de Veyrier, uma comuna do leste francês. O lugar descrito pela cineasta era frio e melancólico e nos primeiros dias, tudo o que fez foi chorar. Sentia falta do calor e afeto da vida que aprendeu a amar no Chile.

Alguns dias depois, fui matriculada como estudante no Convento do Sagrado Coração, em Viry, na fronteira com a Suíça. Eu tinha seis anos de idade. Depois desses dois anos de sol e alegria, parecia que eu tinha entrado no mundo dos pássaros noturnos. O Conde de Viry havia emprestado seu castelo às Irmãs exiladas da França. A freira vestida de preto que me recebeu me fez subir e descer escadas, atravessar escuros corredores compridos, cheios de arcos. O silêncio era absoluto, o frio penetrante. No grande dormitório parcimoniosamente iluminado em que entramos, garotinhas vestidas com longas camisolas se ajoelhavam diante de suas camas, respondendo ao rosário monotonamente ritmado por uma governanta. Uma jovem com a fita azul-escura e a medalha de prata dos Filhos de Maria, pegou-me pela mão e conduziu-me a uma pequena cama vazia, despiu-me e deitou-me, onde, soluçando, finalmente dormi.¹³ (BLACHÉ, 1986, p. 9)

Assim que seu pai retornou para o Chile, Alice Guy ficou novamente sob a tutela da avó materna, que via apenas nos feriados ou quando ficava doente e precisava se afastar do internato para que não contaminasse as demais crianças. Adorava esses momentos, inclusive desejava ficar doente mais vezes ao ano para que pudesse usufruir de tempos divertidos e calorosos com os carinhos da avó. “Meus únicos dias verdadeiramente felizes eram aqueles em que eu estava doente. Muitas vezes sofria de amigdalite e as freiras, sem dúvida temendo o contágio, pediam à minha avó que viesse me buscar. Essa era uma semana de graça em que provava de novo a ternura.”¹⁴ (BLACHÉ, 1986, p. 10).

¹³ Texto original: *Some days later I was enrolled as a student at the Convent of the Sacred Heart, at Viry, on the Swiss border. I was six years old. After those two years of sun and gaiety, I seemed to have entered the world of nightbirds. The Count of Viry had loaned his castle to the Sisters exiled from France. The Black-clad nun who received me made me mount and descend stairways, traverse long, vaulted, dark corridors. The silence was absolute, the cold penetrating. In the big, parsimoniously lighted dormitory we entered, little girls dressed in long nightgowns knelt before their beds, responding to the rosary monotonously ticked off by a governess. A Young girl wearing the dark blue ribbon and silver medal of the Children of Mary, took my hand and led me to a little empty bed, undressed me and put me to bed, where, sobbing, I finally slept.*(p. 9)

¹⁴ Texto original: *My only truly happy days were those when I was ill. I often suffered tonsillitis and the nuns, doubtless fearing the contagion, asked my grandmother to come fetch me. That was a week of grace in which I tasted tenderness again.*



Figura 3. Alice com cerca de 6 anos. DIETRICK, 2018, p. 62.

Quando adolescente, Alice se reuniu com suas irmãs e pais em Paris. Seu irmão mais velho, o único menino da família, morreu de uma infecção aos treze anos, e então seu pai sofreu reveses econômicos. Nas memórias de Alice, ela se apressa ao longo desses anos, desviando a atenção do leitor de suas memórias dolorosas. (DIETRICK, 2018, p. 22 -23)¹⁵

Alice Guy relata com afeto sua infância e inclui detalhes de sua vida tanto com os pais no Chile quanto com a avó na Suíça. Sua passagem descritiva durante o internato é mais melancólica e um pouco triste. Contudo, ainda são momentos relatados pela cineasta, já sua adolescência é quase que uma página pulada. Alice Guy procura ser o mais objetiva e rapidamente se distancia desse período. Talvez por trauma, por esquecimentos do tempo ou por uma urgência em abordar de fato sua vida dentro do cinema. De qualquer forma, temos poucas informações desse período da vida dela, mas podemos destacar que a falência do pai e a morte do irmão mais velho foram de grande impacto para ela e toda a família. Após a morte do irmão, que pode ter influenciado na derrocada do pai, Emile e Marie Guy voltaram para a França e se reuniram com as filhas, mas muito pouco depois, Alice Guy também perde seu pai. Suas irmãs mais velhas casam-se e vão construir suas vidas.

De uma família de classe média alta, rapidamente, Alice Guy e sua mãe mudaram de status social e precisavam encontrar alternativas para se manterem. A mãe

¹⁵ Texto original: *As a teenager, Alice was reunited with her sisters and parents in Paris. Her oldest sibling, the only boy in the family, died of an infection at age thirteen, and then her father suffered economic reverses. In Alice's memoirs, she hastens through these years, directing the reader's attention away from her painful memories.*

de Alice Guy trabalhou como voluntária em alguns hospitais e áreas da saúde durante seu tempo no Chile e por isso, optou por seguir a mesma caminhada na França, e por incentivo de um amigo da família, aos dezessete anos, Alice Guy foi estudar datilografia e estenografia¹⁶. Foi através desse conhecimento, e indicação de um professor do curso, que garantiu que Alice Guy conseguisse seu posto de trabalho como secretária do *Comptoir général de Photographie* – uma empresa especializada em equipamentos fotográficos - em 1894, localizada na rua Saint-Roch, número 57, em Paris.

Na época, Léon Gaumont¹⁷ era um sócio na empresa, mas logo no ano seguinte adquiriu a parte restante, tornando-se a *Société des établissements Gaumont*, a companhia cinematográfica mais antiga da história e que ainda hoje permanece ativa.

Naqueles dias a fotografia reinava. Todos os aristocratas, todo o mundo científico, todos os artistas (escritores, pintores, escultores), o mundo diplomático e até o demi-monde fizeram fotografias. Era a Belle Époque. Exposições de trabalho amador eram populares, sendo as mais notáveis impressas nos grandes jornais e revistas. Algumas eram verdadeiras obras de arte. ¹⁸(BLACHÉ, 1986, p. 17)

“Eu sabia praticamente nada sobre arte” afirma Alice Guy (1986) sobre a necessidade de aprender rapidamente sobre os equipamentos fotográficos, as variedades de papéis, os produtos químicos, qualidades fotográficas, assim como todas as possibilidades que poderiam ser exploradas com os equipamentos inventados por homens como Léon Gaumont e Gustave Eiffel – sócio de Gaumont.

Gustave Eiffel é um nome conhecido dentro da engenharia, responsável por grandes construções como a Torre Eiffel em Paris, porém, com o seu nome envolvido na grande confusão durante a construção do canal do Panamá¹⁹, sua sociedade na *Société des établissements Gaumont*, era pouco divulgada e apenas o nome de Gaumont foi usado para a empresa.

Envolvida nesse mundo completamente novo e cheio de possibilidades, Alice Guy sugou todas as informações e demais características do ramo e rapidamente

¹⁶ Técnica de escrita que utiliza caracteres abreviados especiais, permitindo que se anotem as palavras com a mesma rapidez com que são pronunciadas.

¹⁷ Léon Ernest Gaumont (1864 – 1946) foi um engenheiro e inventor francês.

¹⁸ Texto original: *In those days photography reigned. All the aristocrats, all the scientific world, all the artists (writers, painters, sculptors), the diplomatic world, and even the demi-monde made photographs. It was Belle Époque. Exhibits of amateur work were popular, the most remarkable being printed in the big journals and magazines. Some were truly works of art.*

¹⁹ A construção do canal do Panamá foi marcada por escândalos de corrupção e morte de milhares de trabalhadores. Eiffel foi condenado por corrupção, mas conseguiu reverter a decisão em recurso e acabou não sendo preso.

aprendeu tudo o que precisava para poder atender aos clientes mais promissores. Era uma jovem que estava ansiosa para explorar e sugar conhecimento de todos os lados:

Lá conheci sábios como: Eleuthère Elie-Nicolas Mascart, o físico (em eletricidade atmosférica e magnetismo terrestre) que, para grande espanto de Gaumont, esperou mais de meia hora em seu escritório simplesmente conversando comigo. O médico Pierre-Paul Emile Roux, discípulo e sucessor de Pasteur, inventor da vacina contra a difteria. Thierry de Martel, filho de Gyp. Este famoso cirurgião, que tratou a mim e minha filha e nos mostrou grande bondade, nos deu a tristeza de saber de seu suicídio quando os alemães entraram em Paris. Louis-Paul Cailletet, um físico que liquefazia gás, ar e oxigênio. Arsène d'Arsonval, que usou correntes elétricas de alta frequência na medicina, criando assim as correntes de Arsonval. Joseph Vallot, astrônomo e geógrafo que instalou seu observatório no cume do Mont Blanc. Ele me convidou para ir até lá e me ofereceu guias. Infelizmente, meu casamento me impediu de aceitar o convite. O médico Jean Chacot, célebre explorador que morreu no Pourquoi Pas? Salomon-August Andrée, que partiu para o Pólo Norte em 1897 em um balão, e que, até recentemente, se acreditava perdido sem deixar vestígios. (BLACHÉ, 1986, p. 18)²⁰

E a lista de grandes nomes da história continua, inclusive, Alice Guy afirma ter conhecido o brasileiro Alberto Santos Dumont, e que a mais ou menos uma distância de cem metros, “nós filmamos” seu primeiro voo em 1906, escreve Alice Guy.

Durante os anos em que passou trabalhando para a Gaumont, Alice Guy esteve entre nomes importantes da ciência, artes e política. As diferentes áreas que teve contato são incontáveis e pela forma que escreve, evidentemente se deliciava em poder ter essa oportunidade. Entre todas essas pessoas, uma característica em comum é preciso destacar. Todos eram homens. Em suas memórias, Alice Guy descreve um mundo particular de criações e inovações, sendo todas administradas por homens. Mas isso não intimidou a cineasta e com grande curiosidade e iniciativa, aproveitou para aprender, e conseqüentemente conquistar seu lugar entre eles.

Entre os diversos nomes citados, o nome dos irmãos Lumière aparece nas páginas seguintes de seus escritos. Certamente já possuíam uma relação de amizade

²⁰ Texto original: *There I met such savants as: Eleuthère Elie-Nicolas Mascart, the physicist (in atmospheric electricity and terrestrial magnetism) who, to the great astonishment of Gaumont, waited over half an hour in his office simply chatting with me. The doctor Pierre-Paul Emile Roux, disciple and successor of Pasteur, inventor of diphtheria vaccine. Thierry de Martel, son of Gyp. This famous surgeon, who treated me and my daughter and showed us great kindness, gave us the sorrow of learning of his suicide when the germans entered Paris. Louis-Paul Cailletet, a physicist who liquefied gas, air, and oxygen. Arsène d'Arsonval, who used high-frequency electric currents in medicine, thus creating the Arsonval currents. Joseph Vallot, astronomer and geographer who installed his observatory on the summit of Mont Blanc. He invited me to go up there and offered me guides. Unfortunately, my marriage hindered me from accepting the invitation. The doctor Jean Chacot, celebrated explorer who perished on the Pourquoi Pas? Salomon-Auguste Andrée, who left for the North Pole in 1897 in a balloon, and who, until lately was believed lost without trace.*

antes mesmo da primeira projeção dos irmãos. Alice Guy menciona inclusive sobre um quadro de sua mãe, que os irmãos a presentearam.

O cenário da época era de inovação e corrida contra o tempo. Vários inventores e engenheiros tentavam de alguma forma, capturar imagens em movimento. Léon Gaumont era um desses e estava perto de conseguir, mas os irmãos Lumière foram mais rápidos. “Gaumont estava bem avançado nessa corrida e ficou com um bom segundo lugar com o *chronophotographe*. Infelizmente ele escolheu usar um filme de 60mm, que precisou de algumas mudanças e isso o atrasou desde o começo.”²¹ (BLACHÉ, 1986, p. 26)

Em março de 1895, Alice foi convidada junto com Leon Gaumont para ver a primeira imagem em movimento dos irmãos Lumière projetada em um lençol estendido sobre uma parede. Alice ficou surpresa, junto com todos os outros presentes, com as imagens em movimento maiores que a vida. (DIETRICK, 2018, p. 24)²²

Alice Guy viu naquela exibição uma possibilidade nova. Uma forma de contar histórias, de explorar sua criatividade. Inclusive menciona o fato de que ser filha de um editor literário, garantiu que pudesse ler muitas obras diferenciadas, assim como o breve contato com o teatro amador. Essas experiências combinadas com o equipamento à sua frente abriram um novo horizonte para a francesa.

Mas Gaumont, como Lumière, estava especialmente interessado em resolver problemas mecânicos. Era mais uma câmera para colocar à disposição de seus clientes. Os valores educacionais e de entretenimento dos filmes pareciam não ter chamado sua atenção.²³ (BLACHÉ, 1986, p. 26)

“Minha juventude, minha inexperiência, meu sexo, tudo conspirava contra mim.”²⁴ (BLACHÉ, 1986, p. 27). Essa frase de Alice Guy, mesmo que curta, expressa e conta muito sobre seu início no ramo cinematográfico. Mesmo com receio, Alice Guy sugeriu para Gaumont que poderia escrever uma ou duas cenas com alguns amigos e então atuar. Ela afirma que se o futuro do cinema pudesse ser previsto, com certeza não

²¹ Texto original: *Gaumont was very advanced in this race and come in a good second with the chronophotographe. Unfortunately, he had chosen to use a 60mm film which required certain changes and slowed him at the start.*

²² Texto original: *In march 1895, Alice was invited along with Leon Gaumont to see the Lumière brothers first moving picture projected onto a sheet stretched across a wall. Alice was astonished, along with everyone else present, at the larger-than-life moving pictures.*

²³ Texto original: *But Gaumont, like Lumière, was especially interested in solving mechanical problems. It was one more camera to put at the disposition of his clients. The educational and entertainment values of motion pictures seemed not to have caught hist attention.*

²⁴ Texto original: *My youth, my inexperiencie, my sex, all conspired against me.*

teria tido permissão. Mas, ela conseguiu, com uma ressalva: Que isso não interferisse no seu trabalho como secretária. Em *História das mulheres no ocidente*, Perrot e Fraisse discorrem sobre “ordens e liberdades” em relação às expectativas comportamentais femininas:

As normas estabelecidas no seu início são normas coletivas que definem uma função social, a de esposa e mãe, que regulamentam os direitos da mulher em função dos seus deveres, e que designam finalmente as mulheres como um grupo social cujo papel e comportamento devem ser uniformizados, portanto idealizados. (FRAISSE, PERROT, 1991, p.12).

Essa idealização foi construída de forma que confinasse as mulheres no âmbito doméstico, sem que pudessem demonstrar qualquer tipo de ambição criativa ou empreendedora. “Seu sexo”. Alice Guy tinha consciência que o fato de ser mulher era um impeditivo para a realização de algo que poderia ser considerado de sucesso, já que reconhece que não teria tido permissão se os homens soubessem onde a criação do cinema iria chegar.

Quando ela determina seu sexo como uma desobediência ao que se esperava de uma mulher, percebemos que Alice Guy compreendia que as relações de gênero poderiam ter sido a razão pela sua continuidade ou não enquanto artista. Ela se aproveitou da situação de ignorância por parte dos homens em relação ao desenvolvimento mercadológico do cinema e com isso, pôde se debruçar na criação de suas obras. Mesmo inserida em um universo considerado masculino e de ótimas relações, Alice Guy ainda era uma mulher.

“Seu sexo” naquele momento definia o que não era digno de produções relevantes, uma vez que o papel destinado à mulher era o do lar e principalmente de mãe. “O século XIX exalta o lar como o único lugar de felicidade” (GIORGIO, 1991, p. 231). O espaço público não era destinado às mulheres, principalmente quando falamos em mulheres artistas.

A pintora francesa Berthe Morisot (1841 – 1894) transitou a vida toda entre a culpa de ser mãe e artista. Essa imposição doméstica e maternal às mulheres era motivo de conflito interno para Morisot, uma vez que ela não abandonou o ofício de pintora após o casamento, enquanto sua irmã e parceira de pintura, Edma, fez exatamente o oposto. A historiadora da arte, Marni Reva Kessler, aborda esse drama familiar em sua publicação *Reconstructing Relationships: Berthe Morisot's Edma Series*, “Edma, em escolher casar e pintar apenas como um passatempo, estava se conformando com as

expectativas sociais que Berthe não aceitou até depois de seu próprio casamento, muitos anos depois” (KASSLER, 1991, p. 24)

Berthe Morisot pertencia à família do pintor Fragonard. Ela e a irmã Edma pintam. Edma casa-se e abandona a pintura; Berthe casar-se-á com o irmão de Edouard Manet. Na sua obra: retratos e cenas familiares e, cada vez mais, cenas de muitas meninas e jovens. Os discursos filosóficos de princípios do século diferem entre si, mas todos estão de acordo em opinar que mulher deve esquecer-se de si mesma no altar do casamento e da reprodução. (FRAISSE, 1991, p. 64)

As irmãs representam uma dualidade de pertencimentos completamente distintos dentro do mesmo recorte histórico e social em que estavam inseridas. Morisot vivia em conflito sobre uma instituição social que pressionava abandonar uma carreira em detrimento da construção familiar. Porém, a pintora sabia que abandonar o ofício seria doloroso demais, e assim persistiu na carreira e expressou em suas obras a forma que ela vivenciava e desejava que mulheres como a irmã Edma pudesse experimentar da mesma maneira.

A associação da imagem da mulher como mãe de família, submissa ao homem, sendo este compreendido como o “provedor” da casa e detentor da racionalidade, tornou-se cada vez mais difundida ao longo do século XIX, cujos ecos perpetuaram (ou perpetuam) a relação hegemônica estabelecida entre os sexos. (PASTORINI, 2021, p. 48)

E assim como Morisot e tantas outras artistas do século XIX e começo do XX, Alice Guy encontrou sua forma de quebrar com uma cultura social imposta, não permissiva em relação a suas liberdades de escolhas. Mesmo sabendo que “seu sexo” era motivo de objeção para criar de forma independente, ou seja, pensar por si própria, Alice Guy burlou um sistema de repressões, abordando sua realidade em diferentes graus políticos e formas distintas de interpretações. Dessa forma, começa a história tanto da criação do cinema, quanto do surgimento de uma cineasta.

1.2 – As diversas faces de uma fada



Figura 4. Frame do filme A Fada do Repolho 1900. Coleção Gaumont Treasures.

Dando continuidade aos apontamentos e principalmente questionamentos sobre a participação de Alice Guy no cinema, começaremos com uma pergunta um tanto polêmica dentro da construção histórica cinematográfica: Quem criou o primeiro filme ficcional narrativo?

Uma rápida pesquisa pelos sites populares de cinema, indicam Alice Guy como a pioneira na construção narrativa ficcional, no entanto, a pesquisa acadêmica não possui uma unanimidade e existem algumas interpretações e teorias a respeito. Neste subcapítulo vamos explicar sobre diferentes perspectivas, pois algumas pesquisadoras e pesquisadores consideram a mesma versão acima, enquanto outras e outros acreditam ser uma falha de memória da autora sobre a datação e ainda há algumas considerações sobre motivações de reconhecimento de autoria feminina por parte de Alice Guy. Em suas memórias, Alice Guy descreveu sua primeira criação fílmica como sendo *La fée aux choux* ou traduzindo para o português, “A fada do repolho”.

Sobre o filme ela descreve que o filme teria sido realizado em 1896, em pelo menos três momentos diferentes – em suas memórias e em duas entrevistas concedidas

para televisão nas décadas de 1950 e 1960. As duas entrevistas podem ser encontradas nos filmes documentais *Be Natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo* (2018) e *The Lost Garden* (1995). O filme descrito pela cineasta se tratava da primeira versão de “A fada do repolho”, em que um casal vai até uma fazenda de repolhos em busca de um bebê. Alice Guy conta que buscou ajuda de amigas e amigos do teatro, assim como artistas visuais. Um *backdrop* foi pintado e grandes repolhos de papelões criados. A cineasta afirma que apenas um bebê de verdade foi utilizado no filme, assim como um ator masculino teria participado. Durante pesquisas e buscas pelo filme descrito por Alice Guy, a empresa Gaumont disponibilizou duas versões, uma datada de 1900 e outra de 1902. As duas versões também tratam de bebês em plantações de repolho. A versão de 1900 mostra apenas uma mulher vestida de fada e dois bebês de verdade aparecem no filme. Já na versão de 1902 se trata de um filme mais elaborado, no qual um casal compra um bebê em uma espécie de comércio e nenhum homem está no elenco. A figura masculina é interpretada pela própria Alice Guy.



Figura 5. Fotografia dos bastidores do filme *Sage-femme de Première class* (1902), Alice Guy Blaché ao centro. DIETRICK, 2022, p. 12.

Um cenário pintado por um pintor de leques (e fantasista) do bairro fazia uma decoração vaga, com fileiras de repolhos de madeira cortados por um carpinteiro, figurinos alugados aqui e ali ao redor da Porte Saint-Martin. Como atores: meus amigos, um bebê gritando, uma mãe ansiosa pulando de um lado para o outro no foco da câmera, e meu primeiro filme *La Fée Aux choux* nasceu. (BLACHÉ, 1986, p. 28)²⁵

²⁵ Texto original: *A backdrop painted by a fan-painter (and fantasista) from the neighborhood made a vague decor, with rows of wooden cabbages cut out by a Carpenter, costumes rented here and there around the Porte Saint-Martin. As actors: my friends, a screaming baby, na*

Assim como em suas memórias, nas entrevistas que Alice Guy cedeu, ela reafirmava sobre o elenco e enredo de seu primeiro filme. Algumas historiadoras possuem diferentes teorias e perspectivas sobre a realidade da produção que Alice Guy aponta como o primeiro filme narrativo. Por isso, acreditamos ser relevante levantar duas pesquisas importantes sobre o tema. Uma é de Jane Gaines, com o texto: *More Fictions: Did Alice Guy Blaché Make La Fée aux choux (The Cabbage Fairy)?* (2018) no qual assegura que Alice Guy não produziu *La Fée Aux choux* em 1896 e que essa afirmação dela foi em uma tentativa de se inserir na história do cinema como a primeira realizadora da ficção ou até mesmo uma simples confusão mental. E que o filme que ela descreve seria na verdade a versão de 1902. De outro lado, temos a historiadora Janelle Dietrick que escreveu dois livros dedicados a provar a existência de um terceiro filme – *La Fée Aux Choux: Alice Guy’s Garden of Dreams* (2018) - e uma versão atualizada de 2022 com pesquisas complementares e a descrição completa do *backdrop* que Alice teria usado para realizar o filme.

Para Gaines (2018) Alice Guy nunca fez um filme intitulado *La Fée aux choux* em 1896 e que a versão que Alice Guy menciona em suas memórias seria a de 1902 e em uma confusão pela passagem de tempo e idade avançada acreditava que o título do filme se tratava do produzido em 1900.

Em *As ruidosas mulheres do cinema silencioso* (2019), Flávia Cesarino Costa visita o texto de Gaines e afirma que o fato de Alice Guy alegar sobre a criação do filme em 1896 “mostra como é fácil criar versões incorretas sobre fatos históricos quando não temos acesso aos filmes e dependemos de memórias imprecisas” (COSTA, 2019, p.24). Ainda sobre o texto de Gaines ela também retoma sobre a cineasta estar na verdade se referindo à versão de 1902.

Descobriu-se que, ao comentar esse seu “primeiro filme”, ela estava se referindo, na verdade, a um outro trabalho seu sobre o mesmo assunto, chamado *Sage-femme de première classe*, produzido em 1902. Esse outro, mais próximo do que seria uma ficção, tem dois planos e três personagens, e seu enredo coincide com o que a diretora lembrava erroneamente como sendo a história *La féé aux choux*. (COSTA, 2019, p. 23)

Para Gaines seria impossível que Alice Guy tivesse feito um filme ficcional em 1896 por diversos fatores, um deles como ela mesmo mencionou em suas memórias, era

anxious mother leaping to and fro into the câmera focus, and my first film La Fée Aux choux was born.

por ser uma mulher e jovem. Além disso, o fato de não abandonar o cargo de secretária e principalmente por uma questão histórica, ou seja, em 1896 não havia sido criado ainda filmes ficcionais narrativos, afirmando que tais obras só viriam a ser criadas alguns anos depois (GAINES, 2018, p. 67).

Enquanto isso, para Dietrick (2018) existiriam três versões do filme, uma de 1896, outra de 1900 e uma terceira de 1902. Contudo, apenas os dois últimos filmes teriam sido recuperados a partir da década de 1990 e em momentos diferentes.

Pesquisadores patrocinados pelo Musée Gaumont e pela Cinémathèque Française insistem que não há nada nos arquivos que mostre que havia uma versão de *La Fée aux Choux* antes de 1900. Eles afirmam que Alice Guy não é confiável porque ela tinha oitenta anos em 1953 quando terminou de escrever suas memórias. Estudiosos de todo o mundo agora citam essas conclusões como um fato estabelecido. Ao negar que o filme de Alice de 1896 tenha existido, eles também perdem o fio da história de Alice Guy, junto com a história dos primeiros anos do cinema. (DIETRICK, 2022, p. 17)



Figura 6. Frame do filme *A Fada do Repolho* 1900. Coleção Gaumont Treasures.



Figura 7. Frame do filme *Sage-femme de Première class.* 1902. Coleção Gaumont Treasures.

A historiadora Dietrick aponta vários indícios que comprovariam a existência de um terceiro filme. Ela toma desde a fonte de inspiração de Alice Guy como sendo uma exposição de bebês em Paris da recém lançada incubadora. O equipamento foi divulgado no começo de 1896 com propagandas por toda cidade com a promessa de exposição de bebês prematuros, cuidados por enfermeiras e mantidos dentro da incubadora como forma de manter as crianças vivas.

Le Petit Parisien anunciava os *bébés vivants* na última página sob uma coluna encabeçada pela palavra *Óculos*, na mesma coluna que o *Moulin Rouge*, o *Folies Bergère* e a *Torre Eiffel*. Também foram anunciadas na mesma coluna as exibições públicas dos Lumière de seus primeiros esforços no cinematógrafo nos números 14 e 28, boulevard des Capucines. (DIETRICK, 2022, p. 30)²⁶

²⁶ Texto original: Le Petit Parisien advertised the *bébés vivants* on the back page under a column headed by the word, *Spectacles*, in the same column as the *Moulin Rouge*, the *Folies Bergère*, and the *Eiffel Tower*. Also advertised in the same column were the Lumière's public screenings of their first efforts on the *cinématographe* at 14 and 28, boulevard des Capucines.



Figura 8. Cartaz de divulgação da exposição da incubadora em 1896. DIETRICK, 2022, p.30.

Dietrick ainda afirma que algumas expressões foram traduzidas erradas do francês para o inglês em suas memórias, como por exemplo, a menção de repolhos feitos de madeiras e cortadas por carpinteiros, o que poderia passar uma interpretação de uma produção muito maior do que realmente foi. Na versão francesa a palavra madeira não aparece.

Os repolhos tridimensionais nas versões de Alice de 1900 e 1902 de *La Fée aux Choux* parecem ter sido formados de vários pedaços de cartolina, umedecidos, pintados e modelados em formas de folhas. Alguns dos repolhos parecem mais rosas, um toque sutil e artístico. Os pais franceses da época diziam aos filhos que as meninas nascem sob rosas e os meninos sob repolhos (DIETRICK, 2022, p. 40)²⁷

Outro ponto destacado pela autora é justamente a quantidade de bebês reais. Em suas memórias, Alice Guy menciona um bebê gritando e uma mãe preocupada que

²⁷ The three-dimensional cabbages in Alice's 1900 and 1902 versions of *La Fée aux Choux* look like they were formed out of multiple pieces of cardstock, moistened, painted, and modeled into leaf shapes. Some of the cabbages look more like roses, a subtle, artistic touch. French parents at the time told their children that baby girls are born under roses and baby boys under cabbages.

ficava pulando em frente a câmera para observar a criança. A versão de 1900 possui dois bebês, enquanto que na versão de 1902 são seis bebês reais gritando e chorando. Gravar com seis bebês ao mesmo tempo não deve ter sido fácil e provavelmente, a cineasta não esqueceria de mencionar esse detalhe bem importante.

As duas pesquisas possuem boas perspectivas e contribuem para o pouco que sabemos sobre algumas das obras realizadas por Alice Guy, contudo, é sempre bom frisar o fato de que durante muito tempo na história e ainda hoje, a palavra de uma mulher tem pouca credibilidade social frente a de um homem. Uma das bases de justificativa que é levado em conta é justamente o fato da Gaumont informar sobre a inexistência do filme. Mesma Gaumont que excluiu Alice Guy da história da empresa durante muitos anos. A não ser que seja encontrada uma nova versão do filme, nunca poderemos determinar qual ponto de vista está correto e mesmo que a cineasta não tenha de fato realizado o primeiro filme ficcional narrativo, não podemos negar a importância de tais realizações nas versões de 1900 e 1902, em especial a segunda que possui uma gama de pontos a serem observados e que têm sido alvo de algumas pesquisas, mas principalmente sobre a criação do cinema lésbico. Sim, a primeira cineasta do século XIX, não só atravessou frestas simplesmente pelo fato de explorar sua criatividade livremente, como também em suas narrativas e abordagens visuais que esbarram hoje em possíveis teorias da lesbianidade dentro do cinema. Para isso, temos a pesquisadora Kiki Loveday, que em 2019 publicou um artigo em que apresenta diversas conotações apresentadas no filme que podem ser interpretadas como sáficas.

Atenção redobrada aos contextos culturais lésbicos e iconografias visuais resultantes de Guy. A produção revela uma história radicalmente diferente sobre o chamado “nascimento do cinema” daquelas que foram contados. De lésbicas travestidas se beijando no “o caminho de repolho” ao erótico encontros de fadas femininas, o jogo inovador de Guy com a linguagem cinematográfica apresentou prazeres lésbicos às primeiras audiências do cinema e preservou-as para futuras fadas. (LOVEDAY, 2019, p. 09)²⁸

Loveday aponta diversos pontos para sustentar sua teoria sobre a subversão de Alice Guy com relação aos relacionamentos heteronormativos e isso parte do princípio de que a própria Alice Guy toma o papel de representação do esposo, com uso de vestuário considerado masculino na época. Além disso, o casal representado no filme se

²⁸ Texto original: *Close attention to the lesbian cultural contexts and visual iconographies of Guy's influential output reveals a radically different story about the so-called "birth of cinema" than the ones we have been told. From cross-dressed lesbians kissing in the "cabbage patch" to the erotic encounters of femme fairies, Guy's innovative play with film language presented lesbian pleasures to cinema's first audiences and preserved them for future fairies.*

beija em duas ocasiões diferentes, ou seja, duas mulheres se beijando de forma romântica. Ainda teríamos a simbologia do próprio repolho, que aparece em outros filmes de Alice Guy, como por exemplo, *Madame a des envie*, realizado em 1906 em que uma mulher grávida dá à luz em um pequeno conglomerado de repolhos. De acordo com Loveday, podemos ler o signo do repolho como uma indicação a vulva.

O repolho se encaixa perfeitamente na venerável tradição de metáforas comestíveis para (neste caso feminino) genitália e órgãos reprodutivos. O trocadilho é dobrado na língua francesa pela referência à massa “choux”, que muitas vezes é dividida e recheada com creme, tornando-a fácil de ler como metáfora sugestiva para vulva. (LOVEDAY, 2019, p. 03)²⁹

Outro ponto que ela destaca seria essa provocação de um casal “comprar” um bebê. Aqui ela estaria zombando das regras e discurso conservador que afirma que duas mulheres não podem reproduzir, elaborando assim, uma forma alternativa para que casais homoafetivos pudessem ter filhas e filhos. Ainda dentro dessa observação, Loveday explora de forma mais profunda essa sátira, seja pelo descaso ou pela repulsa que o casal demonstra ao lhes oferecerem um bebê negro e outro indígena. Para essas atitudes, a pesquisadora argumenta que, mais uma vez, isso seria uma crítica à necessidade da sociedade heteronormativa de elite branca em manter uma única etnia e não aceitar a miscigenação de povos.

Em *Parteira de primeira classe*, o humor racializado é produzido sob a condição de que o casal de lésbicas não representa nenhuma ameaça de miscigenação; isso não é apenas porque elas parecem ser da mesma raça, mas porque sua sexualidade é presumida como não reprodutiva. Essa é a linha do riso; a piada só funciona quando a amante é lésbica. Como vimos, a estrutura racializada da comédia do filme se organiza por meio da duplicação: as figuras duplicadas da esposa e da parteira espelham a lésbica visualidade do filme ao lado das conotações lésbicas talvez menos óbvias da figura em drag. (LOVEDAY, 2019, p. 05)³⁰

Em paralelo ao que estava acontecendo nas telas é preciso contextualizar o meio sociocultural e as condições de produção dos filmes, assim como de outras

²⁹ Texto original: *The cabbage fits snugly within the venerable tradition of edible metaphors for (in this case female) genitalia and reproductive organs. The pun is doubled in the French language by the reference to “choux” pastry, which is often split and filled with cream, making it easy to read as a suggestive metaphor for the vulva.*

³⁰ Texto original: *In First-Class Midwife, racialized humor is produced on the condition that the lesbian couple poses no threat of miscegenation; this is not only because they appear to be of the same race, but because their sexuality is presumed to be non-reproductive. That’s the laugh line; the joke only works when the lover is a lesbian. As we have seen, the racialized structure of the film’s comedy is organized through doubling: the doubled figures of the wife and midwife mirror the lesbian visuality of the film alongside the perhaps less obvious lesbian connotations of the figure in drag.*

evidências para que possamos explorar ainda mais as alternativas, e nesse sentido, Loveday (2019) vai para os bastidores e memórias de Alice Guy. Nos bastidores podemos encontrar fotos em que Alice Guy aparece no centro das duas mulheres que seriam uma o reflexo da outra em termos de vestimentas de fada, mais uma possibilidade sobre o relacionamento lésbico, enfatizando a idealização de par. Em uma das fotos, a cineasta oferece um objeto em formato fálico para uma das atrizes, assim como as expressões faciais de todas são de pura liberdade, como se elas não sentissem a necessidade em esconder alguma coisa ou atitude.



Figura 9. Bastidores do filme *Sage-femme de première classe* de Alice Guy Blaché (1902). GAINES, 2018. p. 52.

Em uma das fotografias, Guy sorridente oferece sugestivamente um objeto fálico (talvez um deleite comestível ou um cigarro) para a mulher à sua esquerda de uma maneira que parece paquerar. Essas imagens criam uma imagem nítida em contraste com outras fotos de Guy, onde sua figura ereta com espartilho super determina a retrospectiva leituras. (LOVEDAY, 2019, p. 03)³¹

³¹ Texto original: *In one of the photographs, a smiling Guy suggestively offers a phallic object (perhaps an edible treat or a cigarette) to the woman on her left in a manner that seems flirtatious. These images create a sharp contrast with other photos of Guy where her erect corseted figure overdetermines retrospective readings.*

Todas as observações de Loveday sobre a possibilidade de Alice Guy ter criado o primeiro filme com características *queer* são extremamente importantes para a leitura dos filmes seguintes da cineasta. O gênero sátira tomado como predominância em suas obras, muitas vezes é questionado e subjugado como partido de conservadorismo por parte da francesa como será abordado no capítulo 3 e por isso, trazer essa nova perspectiva de leitura sobre a possibilidade da criação de um filme com nuances lésbicas já no primeiro cinema, abre uma nova opção de leitura não apenas sobre o pioneirismo da cineasta em termos técnicos ou mesmo narrativos, como também de propósitos pensadores sobre uma sociedade completamente patriarcal em que estava inserida e que poderia de fato ter consciência sobre isso. “O que devemos fazer com essas imagens? Os estudiosos da mídia *queer* geralmente concordam que o *crossdressing* e a inversão de gênero são o modo predominante de representação *queer* antes de Stonewall”³² (LOVEDAY, 2019, p. 04)³³. Por isso, considerar essa forma de abordagem criativa é essencial dentro dos estudos que serão feitos de suas obras. Alice Guy explorou os mais diversos campos, como a maternidade, sexualidade, questionamentos sobre gênero, subversão de papéis sociais e infância. Todos temas que pode ser vistos como enriquecedores para tomarmos como uma possível concepção artística feminista por parte da cineasta.

1.3 – Compendo a construção cinematográfica da França

Independente de Alice Guy ter criado o filme *La fée aux choux* em 1896 ou não, fato é que ela estava produzindo filmes antes de 1900. De acordo com Alison McMahan (2002) muitos dos filmes que a Gaumont possui dos anos 1896 e 1897 não possuem uma determinação assertiva em relação a autoria das obras, porém, em 2009, a Gaumont lançou um box comemorativo *Gaumont Treasures* (1897 – 1913) com três cineastas do primeiro cinema, Louis Feuillade, Leonce Perret e Alice Guy. O DVD da cineasta possui 64 filmes que foram produzidos entre 1897 e 1907, contudo, ainda de acordo

³² Stonewall é considerado um marco para a comunidade LGBTQIA+, onde uma operação policial violenta em um bar chamado Stonewall In em Manhattan, Nova York em 1969, desencadeou uma série de protestos reivindicando direitos da comunidade e reprimendo a forma como eram vistos e tratados pela sociedade.

³³ Texto original: *What are we to make of these images? Queer media scholars have generally agreed that crossdressing and gender inversion are the predominant mode of queer representation before Stonewall.*

com McMahan o número de produções de Alice Guy no período francês passaria das centenas. Em sua grande maioria os primeiros filmes são registros de momentos, como o *The Fisherman at the Stream*, de 1897, que a Gaumont em seu box enumera como sendo o primeiro disponível da cineasta. O filme tem menos de um minuto de duração e apresenta as travessuras de alguns meninos com um pescador em uma pequena cachoeira.



Figura 10. Frame do filme *The Fisherman at the Stream* (1897). Gaumont Treasures.

A partir do ano 1898, os filmes do box são extremamente teatrais, com a câmera parada em apenas um quadro aberto e atores performando cenas curtas e quase sempre cômicas. O cenário também é inspirado no teatro, com *backdrops* pintados de forma a representar locações ou mobiliários.



Figura 11. Frame do filme *At the Hypnotist's* (1898). Gaumont Treasures.

Uma das características é uma aparente improvisação nas encenações: há confusão e muito movimento. Várias ações acontecem ao mesmo tempo, e os atores parecem buscar fora de campo uma aprovação sobre sua performance. Muitos olham para nós espectadores. (COSTA, 2005, p.19)

Flávia Cesarino Costa (2005) aborda a influência do teatro dentro do primeiro cinema, caracterizado pelas atuações e cenários. Os filmes são muito curtos, às vezes menos de um minuto e com um plano totalmente aberto, que impedia de observar com atenção as expressões faciais, algo que prejudicava o entendimento narrativo apresentado na tela. Vale citar aqui que os primeiros filmes produzidos não tinham o intuito de entreter ou se manifestar artisticamente, mas sim como exibição de um potencial tecnológico. Ou seja, inventores como Gaumont e os irmãos Lumière estavam mais interessados em vender seus equipamentos do que produzir filmes elaborados, e para que pudessem apresentar adequadamente o equipamento, eram feitos filmes curtos e divertidos para um determinado público.

Os filmes nesta fase foram produzidos mais para fins de venda do equipamento da câmera; os filmes mostravam o que a câmera poderia fazer e às vezes eram incluídos com a venda da câmera, da mesma forma que os computadores são empacotados com software hoje. (MCMAHAN, 2002, p. 17)³⁴

³⁴ Texto original: *Films at this stage were produced more for the purpose of selling the camera equipment; the films showed off what the camera could do and were sometimes included with the sale of the camera, in the same way that computers are bundled with software today.*

Tais filmes começaram a ser exibidos principalmente em feiras e outros formatos de eventos que pudessem explorar as inovações de mercado. Assim, esses pequenos filmes começaram a fazer sucesso, e foi principalmente a partir de 1900, que os realizadores começaram a perceber um novo nicho de mercado, que reunia milhares de pessoas curiosas para presenciar as novas projeções em movimento.

Esses filmes eram mostrados em quermesses, vaudevilles, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. Na verdade, este era o principal caminho pelo qual o cinema se expandia nos seus primeiros anos. As feiras universais deste período funcionaram como um mostruário espetacular das maravilhas tecnológicas que o novo século prometia. (COSTA, 2005, p. 29).

Como a curiosidade do público só aumentava, as experimentações começaram a ganhar forma nas mãos de cineastas como George Méliès³⁵, irmãos Lumière, Eugène Pirou³⁶, D. W. Griffith³⁷ e Alice Guy que em 1900 lança *Pierrette's Escapades* e *At the Floral Ball*, dois filmes coloridos, onde no primeiro um vestido rosa e um macacão verde destacam-se na tela. Já no segundo, é a vez de um vestido azul, calça vermelha e cortinas rosas saltarem aos olhos. A técnica utilizada na época era simplesmente pintar a mão frame a frame do filme inteiro. Considerando que nesse período os filmes eram feitos ainda com poucos quadros, apenas 16 fps³⁸, para um filme como *Pierrette's Escapades* com 01:51 e *At the Floral Ball* com 01:54, foram necessários pintar a mão cerca de 1.750 e 1.800 quadros para cada filme.

³⁵ (1861 – 1938). Foi um ilusionista e cineasta francês. Ficou conhecido por experimentar cortes em seus filmes, que passam a ideia de mágica.

³⁶ (1841 – 1909). Fotógrafo e cineasta francês. Ficou conhecido principalmente por seus retratos de celebridades.

³⁷ (1875 – 1948). Foi um diretor de cinema estadunidense.

³⁸ Fps – *frames per second* – quadros por segundo. No século XXI os vídeos podem ser feitos com 24 ou 30 fps para movimentação real e 60 ou 120fps para slow motion. Podem existir também diferentes configurações para videogames, animações e demais tecnologias audiovisuais.



Figura 12. Frame do filme *Pierrette's Escapades* (1900). Gaumont Treasures.



Figura 13. Frame do filme *At the Floral Ball* (1900). Gaumont Treasures.

Em 1999, de acordo com McMahan, uma grande coleção de filmes antigos foi descoberta durante a limpeza de uma casa em Charente-Maritime, na França. Os filmes foram levados para o produtor francês Serge Bromberge, que os estudou e conseguiu

identificar que trinta deles eram do cineasta George Méliès e quinze de Alice Guy. Entre eles, três filmes da cineasta de 1897 eram coloridos a mão, *Ballet Libella*, *Danse du papillon* e *Danse fleur de lotus* (MCMAHAN, 2002, p. 17). Esses filmes só foram identificados como sendo de Alice Guy, pois estavam rotulados como sendo da Gaumont, portanto, não se pode afirmar como produzidos pela cineasta. A própria Gaumont não adicionou tais filmes em seu box promocional. O site *Films by the year*, portal que lista todas as produções ano a ano, afirma que esses negativos foram comprados pela Gaumont do cineasta Eugène Pirou. Entretanto, o mesmo site replica e assume a afirmação de 1996 e revisada em 2005 pelo historiador Luke McKernan, de que Alice Guy teria feito seu primeiro filme apenas em 1902. O texto publicado no site *Who's Who of Victorian Cinema* é uma extensão de seu livro com o mesmo título publicado em Londres em 1996, organizado com Stephen Herbert.

A declaração de Guy em sua autobiografia de que seu primeiro filme foi feito em 1896 não é apoiada por nenhuma fonte primária, e pesquisas recentes de Maurice Gianati sugerem que ela não dirigiu seu primeiro filme até 1902, embora seja provável que ela tenha roteirizado ou assistido de outra forma na produção de filmes da Gaumont a partir de 1897. Na verdade, este é um período em que os conceitos de 'diretor' ou autoria cinematográfica são anacrônicos. Deve-se reconhecer sua presença indubitável no centro da produção cinematográfica pioneira na França, em vez de identificar alguns filmes como sendo 'dela' quando não há evidências seguras para confirmar isso. (MCKERNAN, 2005, s.p.)³⁹

Realmente é muito difícil identificar as autorias de muitos dos primeiros filmes, pois não existiam créditos ou logos que identificassem as produções. Muitos negativos são determinados por características técnicas, narrativas e rotulagem das latas. Contudo, a participação de Alice Guy nas produções realizadas pela Gaumont era unânime até 1905. Mesmo que ela não tenha dirigido todos os filmes, com certeza ela fez parte da produção, já que era a encarregada por comandar todos os filmes lançados pela empresa.

Mesmo não sabendo se Guy dirigiu todos os filmes feitos na Gaumont até 1905 ou não, ainda sabemos que ela os produziu. Segundo suas memórias, até que o estúdio Gaumont de vidro foi construído em 1905, ela foi praticamente deixada sozinha para assumir todas as

³⁹ Texto original: *Guy's statement in her autobiography that her first film was made in 1896 is not supported by any primary source, and recent research by Maurice Gianati suggests that she did not direct her first film until 1902, though she is likely to have scripted or otherwise assisted in the production of Gaumont films from 1897 onwards. In truth, this is a period when the concepts of 'director' or film authorship are anachronistic. One should acknowledge her undoubted presence at the heart of pioneering film production in France rather than identify some films as being 'hers' when there is no certain evidence to confirm this.*

responsabilidades de produção, escrita e direção dos filmes de história de Gaumont. (MCMAHAN, 2002, p. 29)⁴⁰

Além disso, a expressão usada por McKernan de que o conceito de diretor ou autoria cinematográfica são anacrônicos, causa um certo estranhamento. Se o objetivo dele foi afirmar que o papel de direção não poderia ser caracterizado naquele período, e que seria um erro cronológico determinar funções específicas para os postos de desenvolvimento da indústria cinematográfica no primeiro cinema, então talvez devêssemos absorver esse mesmo conceito para todas as pessoas que estavam produzindo a partir de 1895 e apenas considerar a função de direção para quem estava criando a partir do momento em que foi determinada a definição de autoria cinematográfica. O fato da expressão que determina uma função ainda não ter sido criada, não poderia simplesmente anular as realizações, como uma das formas que o autor utiliza para justificar a não inclusão do nome de Alice Guy como diretora antes de 1902.

Embora Guy não tenha sido reconhecida nos créditos em seus filmes franceses (os primeiros filmes não tinham créditos e até 1912 não havia processo de direitos autorais para roteiros de filmes), ela recebeu muito reconhecimento oficial na forma de prêmios. Em janeiro de 1907, por exemplo, ela recebeu as *Palmes Academiques* como "*Directrice de Theatre*" título "*metteur-en-scene*" (diretor) ainda não havia sido cunhado. Ela também recebeu regularmente prêmios na *Exposition Universelle's* (World Expositions) onde os filmes da Gaumont tiveram uma presença importante, que significa que sua contribuição foi oficialmente reconhecida pela Gaumont Company (que a indicou para os prêmios), bem como o prêmio juízes e júris. Seus prêmios incluem *Diplome de collaboratrice* (Prêmio ao colaborador) na *Exposition Universelle* em Paris em 1900 e novamente na *Exposition Universelle em Lille* em 1903. Ela recebeu medalhas de ouro na *Exposition Universelle* em St. Louis 1904, a *Exposição Universal de Liège* em 1905, e a *Exposição Universelle* em Milão em 1906. (MCMAHAN, 2002, p. 28).⁴¹

⁴⁰ Texto original: *Whether Guy directed every film made at Gaumont until 1905 or not, we know that she did produce them. According to her memoirs, until the glass-house Gaumont studio was built in 1905 she was pretty much left alone to shoulder all the responsibilities of production, writing, and directing the Gaumont story-films.*

⁴¹ Texto original: *Though Guy was not recognized in credits in her French films (early films carried no credits, and until 1912 there was no copyright process for film scripts), she did receive plenty of official recognition in the form of awards. In January of 1907 for example, she received the *Palmes Academiques* as "*Directrice de theatre*" as the title "*metteur-en-scene*" (director) had not yet been coined. She also regularly received awards at the *Exposition Universelle's* (World Expositions) where Gaumont films had an important presence, which means that her contribution was officially recognized by the Gaumont Company (who nominated her for the awards) as well as the award judges and juries. Her awards include *Diplome de collaboratrice* (Award to collaborator) at the *Exposition Universelle* in Paris in 1900 and again at the *Exposition Universelle* in Lille in 1903. She received gold medals at the *Exposition Universelle* in St. Louis 1904, the *Exposition Universelle* in Liege in 1905, and the *Exposition Universelle* in Milan in 1906.*

Alice Guy estava no berço do cinema e junto dos pioneiros e pioneiras inventando e descobrindo tudo o que essa nova forma expressiva podia oferecer. A grande maioria dos filmes que envolviam construções narrativas eram comédias e sátiras das mais distintas perspectivas. O mais relevante é o filme *Les résultats du féminisme* (As consequências do feminismo) de 1906, no qual a cineasta apresenta o resultado de um mundo matriarcal, com as mulheres no comando de um discurso de dominância, enquanto os homens estariam destinados a uma vida doméstica e muitas vezes à mercê de um temperamento agressivo por parte da companheira. O filme em questão será melhor discutido no terceiro capítulo, mas não poderia deixar de mencioná-lo enquanto apresentamos as diversas formas de expressão de Alice Guy no cinema.

Ainda no que se refere ao quebrar certas regras dentro das expectativas comportamentais destinadas às mulheres, Alice Guy pode ter utilizado diversos recursos para mostrar representações femininas engraçadas, independentes e corajosas. *Madame a des envie* (1906) teria sido o primeiro filme a mostrar um close up e ironicamente ou não, é de uma mulher grávida chupando um pirulito, um objeto fálico. No filme *Tommy and the glue pot* (1907), a comédia conta a história de um menino que encontra um balde de cola na calçada e decide usá-la em diferentes partes da cidade. Em uma das cenas, duas mulheres ficam presas a um banco e tentando se soltar, caem de joelhos no chão, de costas para a câmera. Este filme inclusive não pôde ser exibido nos Estados Unidos, sem antes passar por uma adequação pela ousadia de mostrar duas mulheres em uma posição considerada inapropriada para tais.



Figura 14. Frame do filme *Tommy and the Glue pot* (1907). Gaumont Treasures.

Uma vez nos Estados Unidos, Guy se adaptou facilmente à demanda de audiências americanas para restauração dos valores burgueses. No entanto, ela não abandonou completamente o tom irônico tão evidente em suas comédias francesas. Ao contrário, o efeito da censura americana e os costumes americanos mais pudicos eram elevados a níveis mais altos de sofisticação. (MCMAHAN, 2002, p. 211)⁴²

Voltando o enfoque para os filmes produzidos na França, em função de ser uma área que não possuía direitos autorais garantidos, era comum que diversos estúdios plagiassem as histórias já apresentadas. No documentário *Be Natural: A história não contada da primeira cineasta do mundo* de Pamela B. Green (2018), podemos entender melhor sobre essas cópias. As produções estavam crescendo exponencialmente e o tempo para criar e desenvolver um roteiro original e criativo não existia, por isso, roteiros eram roubados facilmente de dentro dos estúdios e então produzidos por outros. Em outros casos, a cópia era feita diretamente do filme já lançado, como é o caso do filme *Le Matelas alcoolique* de 1906 de Alice Guy, “Pathé⁴³ refez este filme como *Le Matelas de la mariee*, (dirigido por Charles Lucien Lepine, dezembro 1906). Os filmes

⁴²Texto original: *Once in the United States, Guy adapted easily to the demand of American audiences for the restoration of bourgeois values at the end of a film. However, she did not completely abandon the ironic tone so apparent in her French comedies. To the contrary, the effect of American censorship and the more prudish American mores was to push her to higher levels of sophistication.*

⁴³ Pathé é uma sociedade de cinema francesa. Foi fundada em 1896 pelos irmãos Pathé.

têm um enredo quase idêntico. Um casal precisa de um colchão reabastecido, e uma mulher que conserta colchão o leva embora” (MACMAHAN, 2002, p. 80)⁴⁴.

As produções até 1907 de Alice Guy com a Gaumont foram centenas, todavia, grande parte dela não pode ser restaurada, muitos filmes se perderam com o tempo e outros ainda estão sendo descobertos. No box comemorativo da Gaumont, encontramos 64 filmes como sendo de Alice Guy, todos com os títulos em inglês. Dentre esses 64, os mais famosos são: *The Cabbage-Fairy* (1900), *Midwife to the Upper Class* (1902), *Madame's Cravings* (1906), *The Consequences of Feminism* (1906), *A Sticky Woman* (1906), *The Birth, the Life and the Death of Christ* (1906), *The Race for the Sausage* (1907), *Tommy and the gluepot* (1907), *A Four-Year-Old Hero* (1907), *On the Barricade* (1907).

Em 1906, Alice Guy conheceu Herbert Blaché, inglês - filho de pai britânico e mãe francesa - durante uma visita a Gaumont para conhecer e aprender o uso do *Chronophone*. Léon Gaumont oferece um cargo para Herbert em uma expedição como operador de câmera acompanhando Alice Guy por diversas cidades da França, para a divulgação do equipamento, assim como a criação de novos registros fílmicos ao longo do trajeto. Imediatamente após retornarem para Paris, Herbert partiu para Berlim e Alice Guy não esperava vê-lo novamente.

Algumas semanas depois que Alice voltou de Provence, Leon Gaumont enviou Alice para Berlim para trabalhar novamente com Herbert Blaché. Alice protestou, pois não sabia alemão. Leon Gaumont insistiu que Alice era a única que poderia explicar aos novos clientes alemães da empresa como usar o Chronophone que sincronizava som com imagens em movimento silenciosas. Alice poderia explicar o procedimento em francês e Herbert Blaché poderia traduzir seu francês para o alemão. (DIETRICK, 2016, p. 276)⁴⁵

Apenas uma semana após Alice Guy chegar a Berlim, Herbert a pediu em casamento, contudo, a cineasta não aceitou imediatamente, muito pelo contrário, levou cerca de seis meses para que Alice Guy de fato aceitasse se casar com o inglês. Na

⁴⁴ Texto original: Pathe remade this film as *Le Matelas de la mariee*, (directed by Charles Lucien Lepine, December 1906). The films have an almost identical plot. A couple needs a mattress restuffed, and a female mattress-mender takes it away.

⁴⁵ Texto original: *A few weeks after Alice returned from Provence, Leon Gaumont sent Alice to Berlin to again work with Herbert Blaché. Alice protested that she knew no German. Leon Gaumont insisted that Alice was the only one who could explain to the company's new German clients how to use the Chronophone which synchronized sound with silent moving pictures. Alice could explain the procedure in French and Herbert Blaché could translate her French into German.*

verdade, Alice Guy nunca demonstrou interesse na constituição de matrimônio. Em suas memórias, ela conta sobre uma conversa com Camille Piccioni, genro de Gustave Eiffel, onde Piccioni a interpela sobre quando a cineasta se casaria, e como resposta, a francesa declara que amava demais seu trabalho e que se um dia resolvesse casar, seria apenas para ter filhos. Entretanto, em 1907 Alice Guy casa-se com Herbert Blaché, com trinta e três anos e ele com vinte e quatro. Esse também foi seu último ano de produção na França, pois logo após o casamento, o casal muda-se para os Estados Unidos, mas Léon Gaumont decide contratar Alice Guy e Herbert Blaché como seus parceiros de negócios e assim expandir as produções da Gaumont para a América do Norte. Neste momento, Alice Guy encerra uma fase de sua trajetória como diretora criativa da Gaumont e parte para uma nova etapa dentro da construção cinematográfica.

1.4 – Cinema do outro lado do atlântico

Cinema estadunidense. O maior mercado mundial de produções cinematográficas. De acordo com o portal BoxOffice, o faturamento de bilheteria nos Estados Unidos foi de aproximadamente quatro bilhões de dólares em 2021 e a estimativa para 2022 era de que esse número mais que dobrasse. Los Angeles, é a capital mundial do cinema e é onde estão concentradas as maiores produções, porém, o cinema nos Estados Unidos se deu início do outro lado do país.

No leste dos Estados Unidos, em um distrito semi rural de New Jersey, nascia a indústria cinematográfica estadunidense. Fort Lee era uma pequena comunidade, que até 1918 teve grandes estúdios produzindo dezenas de filmes semanalmente.

Thomas Edison⁴⁶, que era natural de New Jersey, trabalhava desde o final do século XIX nas invenções de máquinas fotográficas e na captação de imagens em movimento, tendo lançado em 1891 pela Edison Laboratories, o Cinetoscópio, instrumento criado pelo seu engenheiro chefe William Kennedy Laurie Dickson, que consistia na projeção de filmes, porém, de forma interna, sendo disponível a visualização para uma pessoa de cada vez.

Com Dickson liderando a experimentação e a pesquisa, o Kinetoscope foi desenvolvido - um dispositivo peepshow que exigia que os espectadores olhassem para o topo de um grande armário onde seriam apresentados com um minuto ou mais de imagens em movimento. O primeiro protótipo do Kinetoscope ficou pronto em 20 de maio de

⁴⁶ Empresário, investidor e inventor estadunidense. Responsável por financiar e participar ativamente de diversas invenções tecnológicas como a lâmpada elétrica.

1891 e foi demonstrado a uma Convenção da Federação Nacional de Clubes Femininos convidada para o laboratório pela esposa de Edison. Em junho de 1892, Edison anunciou sua intenção de incluir seu Kinetoscope na Exposição Colombiana Mundial em Chicago no ano seguinte. (EARLY CINEMA, s/p) ⁴⁷

Com o advento do cinema na Europa, principalmente na França, naturalmente que as raízes cinematográficas eventualmente se expandissem e desembarcassem do outro lado do atlântico. Edison fazia parte da parcela que enxergava o potencial nas imagens em movimento e assim investiu em produções fílmicas. No documentário de 1964, *Before Hollywood There Was Fort Lee*, de Thomas Hanlon, podemos ver a locação que Edison escolheu para gravar o primeiro filme feito em Fort Lee, Palisades, uma região de grandes penhascos e beleza natural, que hoje é um parque estadual. O filme *Rescued from an Eagle's Nest*, estrelado por D.W. Griffith, em 1907 marca o começo de Fort Lee como centro cinematográfico da época e que viria a prosperar por mais de uma década.

Entretanto, nem tudo foram flores nesse novo e rico território artístico. Visando o potencial que tinha em mãos e sentindo a necessidade de controlar o mercado, Edison cria em 1908, a *Motion Picture Patents Company* (MPPC), uma espécie de associação dos produtores cinematográficos, na tentativa de limitar as produções a um determinado (e muito particular) grupo. O monopólio não se concentrava apenas nas produções, mas se estendia inclusive aos equipamentos, como câmeras e projetores. De acordo com Rhonda A. Abbot, 1982, a associação era composta por nove empresas: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalern, Melies e Pathé, sendo as duas últimas francesas. “O MPPC assumiu o controle de quase todas as áreas da indústria, protegendo-se simultaneamente da concorrência e permitindo que seus membros operassem com toda liberdade que desejavam” (ABBOT, 1982, p. 11)⁴⁸

⁴⁷ Texto original: *With Dickson leading the experimentation and research the Kinetoscope was developed - a peepshow device which required viewers to peer into the top of a large cabinet where they would be treated to a minute or so of moving pictures. The first Kinetoscope prototype was ready by May 20th 1891 and was demonstrated to a Convention of the National Federation of Women's Clubs invited to the laboratory by Edison's wife. In June of 1892 Edison announced his intention to included his Kinetoscope in the World's Columbian Exhibition in Chicago the following year*

⁴⁸ Texto original: *The MPPC took control of almost every area of the industry while simultaneously protecting itself from competition and allowing its members to operate with pretty much the freedom they desired.*

Entre algumas das limitações impostas pelo MPPC estavam créditos dos atores, para que seus nomes não atingissem fama suficiente para exigir aumento de salário, limitação no número de cópias e de utilização de rolos de filmes, além de uma taxa exigida anualmente dos filiados.

Entretanto, toda essa tentativa de limitar principalmente as produtoras independentes, não impediu que as produções fossem feitas, mesmo que de certa forma camufladas. Como foi o caso da Champion Film Company.

Nos primórdios da indústria cinematográfica americana, a área de Fort Lee- Coytesville tornou-se o centro de produções mais movimentado de Nova Jersey. O primeiro estúdio cinematográfico permanente construído ali foi a Champion Film Company. A Champion foi uma das produtoras independentes que desafiaram o domínio da Motion Pictures Patents Company. Seu estúdio foi construído em uma área remota em Coytesville, ao norte de Fort Lee. O prédio foi projetado para se parecer o menos possível com um estúdio de cinema, de modo que os detetives da Motion Pictures Patents Company (apelidada de “The trust” da qual Thomas Edison era um componente-chave) teriam dificuldade em encontrá-lo. A Champion foi uma das empresas que se juntou à fundação da Universal Company em 1912. (THE FORT LEE HISTORICAL SOCIETY, s/p.)⁴⁹



Figura 15. Sede da Champion Film Company. Fonte: Site The Fort Lee Historical Society.

⁴⁹ Texto original: *In the early days of the American movie industry, the Fort Lee–Coytesville area became New Jersey’s busiest production center. The first permanent film studio built there was the Champion Film Company. Champion was one of the independent companies that defied the dominance of the Motion Picture Patents Company. Its studio was built in a remote area in Coytesville, north of Fort Lee. The building was designed to look as little as possible like a movie studio so the Motion Picture Patents Company (dubbed “the Trust”, of which Thomas Edison was a key component) detectives would have a hard time finding it. Champion was one of the companies which joined in the founding of Universal in 1912.*

Assim, como a Champion, outros estúdios abriram suas portas em Fort Lee, entre eles estavam: Éclair American Company, Victor Film Company, World Pictures, William Fox, Metro Pictures Corporation, Goldwin Pictures Corporation, Universal Film Company entre outras.

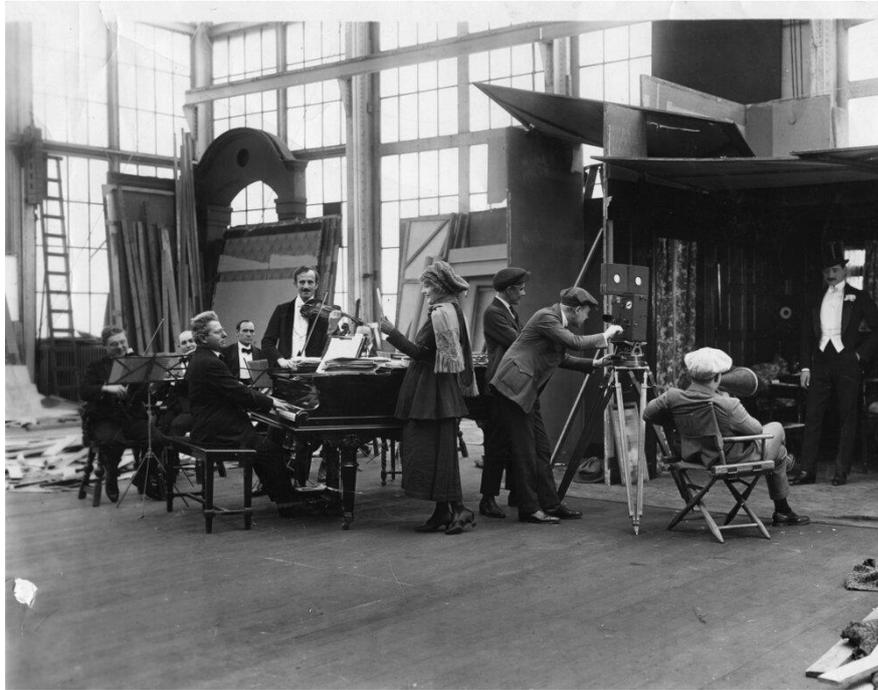


Figura 16. Paragon Studio 'Dark Star' com Marion Davies e diretor Allan Dwan, 1919. Site Barrymore Film Center



Figura 17. Estúdio World Paragon Studio 'The Swami', 1917. Site Barrymore Film Center



Figura 18. World Film Producing Studios. Diretor T. Hayes Hunter. Site Barrymore Film Center



Figura 19. Willat Fort Lee Studios. Triangle Company top personnel visiting new studio - EJ Mock, Baumann, Ince, Sennett, Blaisdell, MPW, Ritchie, Palmer, Johnston, Butts, McGovern, Willat, Ennis, Beecroft, Milligan and Kessel, 1914. Site Barrymore Film Center

Entre esses tantos estúdios, estava a Solax Company. Primeiro estúdio cinematográfico comandado por uma mulher, Alice Guy Blaché.

A Solax Company foi fundada em 1910 por Alice Guy Blache, seu marido Herbert e um sócio, George A. Magie. Na época, Herbert

Blache gerenciava a filial de produção americana da produtora de filmes de Leon Gaumont, com sede em Paris. Alice Guy Blache foi diretora artística da nova empresa e dirigiu muitos de seus lançamentos. Os primeiros estúdios da Solax foram em Flushing, NY, mas, com o crescimento da Solax, os Blaches investiram em um moderno prédio em Fort Lee. Os novos estúdios, concluídos em 1912, custaram mais de US \$100.000. Os estúdios da Solax tinham palcos de filmagem sob teto de vidro, camarins, lojas, escritórios administrativos, locais para cenografia e figurinos e um laboratório para processar e manusear os filmes finalizados. (BARRYMORE FILM CENTER, s/p.)⁵⁰

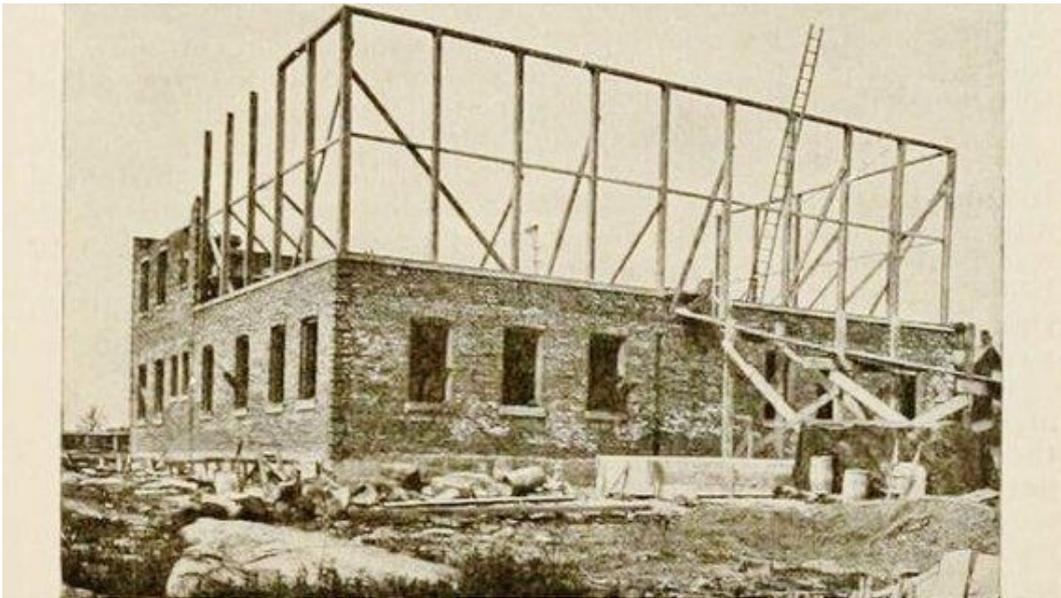


Figura 20. Construção do estúdio Solax Company. Site Barrymore Film Center.

⁵⁰ Texto original: *The Solax Company was founded in 1910 by Alice Guy Blache, her husband Herbert, and a partner, George A. Magie. At the time, Herbert Blache was managing the American production branch of Leon Gaumont's Paris-based filmmaking company. Alice Guy Blache was artistic director for the new company and directed many of its releases. Solax's first studios were in Flushing, NY, but, as Solax grew, the Blaches invested in a modern production plant in Fort Lee. The new studios, completed in 1912, cost more than \$100,000. The Solax studios had shooting stages under a glass roof, dressing rooms, shops, administrative offices, places for scenic and costume design, and a laboratory to process and handle the finished films.*

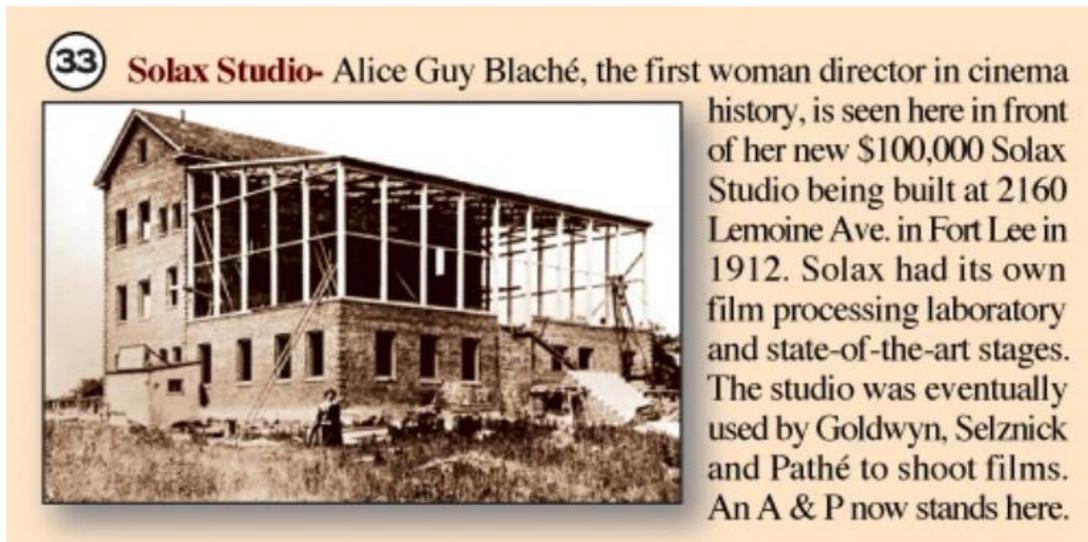


Figura 21. Mapa de Fort Lee dos estúdios cinematográficos do começo do século XX. Site Barrymore Film Center.

Como já mencionado, logo após se casarem, Herbert e Alice Guy Blaché decidem partir para os Estados Unidos e explorar o mundo cinematográfico por lá. No princípio, as produções eram feitas a partir da filial do estúdio Gaumont, porém, em 1910, Alice Guy Blaché junto a seu esposo, fundou a Solax Company. Mais um ponto decisivo para a história do cinema, já que o estúdio era comandado por uma mulher. Durante os próximos anos, a Solax produz um extenso catálogo de filmes, nem todos escritos ou dirigidos pela cineasta, mas acredita-se que ela de alguma forma estava presente na produção de todos.

De 1910 a 1914, Guy Blache foi dona e administrou seu próprio estúdio, o Solax Company. Ela não apenas possuía e comandava a produção empresa, mas ela tinha mais de 50% de propriedade de todo o espaço físico - palco de filmagem, oficina de construção de cenários, fábrica de processamento de filmes e mais. (MCMAHAN, 2002, p.110)⁵¹

Os primeiros filmes feitos pela Solax foram escritos e dirigidos por Alice Guy Blaché, porém, com o rápido crescimento e a popularização do mercado, outros diretores foram sendo contratados e supervisionados pela cineasta, entre eles Mr. Wilbert Melville, responsável por dirigir grande parte dos filmes com temáticas militares, pois possuía histórico militar e isso cedeu certa credibilidade para que a Solax

⁵¹ Texto original: *From 1910 TO 1914, Guy Blache owned and ran her own studio, the Solax Company. Not only did she own and run the production company but she had over 50% ownership of the entire physical plant—film stage, set construction shop, film processing plant, and so on.*

não apenas produziu filmes com tais temáticas, mas também conseguiu locações e objetos de cena específicos sobre a vida de forças armadas.

Guy supervisionou Melville de perto e as fotos da imprensa mostram eles juntos no set, muitas vezes a cavalo. Outro artigo intitulado "Madame Alice Blache (sic), Presidente da Solax Company" indicou que a própria Guy não estava continuamente no set, mas ela saiu por aí dando conselhos aos diretores, embora o escritor também tenha observado que ela dirigiu pessoalmente muitos dos filmes e "editado" todos os roteiros. (MCMAHAN, 2002, p.111)⁵²

Mesmo sendo uma das proprietárias da Solax, produzindo, dirigindo e supervisionando toda a equipe criativa da empresa, a imprensa tinha problemas em reconhecer isso, e o discurso dominado pela narrativa masculina perpetuava e ganhava fama através das conquistas e oportunidades geradas pela cineasta. Melville foi um grande exemplo disso, ainda segundo McMahan, ele se beneficiava das matérias promovidas pelos jornais específicos de cinema, onde o intitulam como diretor geral da Solax, fazendo com o que o apagamento de Alice Guy Blaché começasse mesmo durante seu tempo de atividade.

A menção de Wilbert Melville desapareceu da imprensa por volta de agosto de 1911. Ele é mencionado no *The Moving Picture World* dois anos depois, em um artigo intitulado "Eficiência do Estúdio: Gestão Científica Aplicada à Lubin Western Branch por Wilbert Melville." Este artigo elogiava a eficiente reorganização de Melville do Lubin Western Studio em Los Angeles, com diretores individuais trabalhando com suas próprias propriedades de homens e uma organização eficiente de edifícios de estúdio. No artigo Melville afirmou que "o início deste sistema foi estabelecido há vários anos, quando ele reorganizou o Solax Studio e era o gerente dele." Parecia mais provável que Melville aprendera muito com Alice Guy Blache, claramente descrita em outros artigos como a de encarregada da reorganização da Solax no momento em que ocorreu, mas optou por não mencioná-la. (MCMAHAN, 2002, pp. 111 – 112)⁵³

⁵² Texto original: *Guy supervised Melville closely, and press photographs show them together on the set, often on horseback. Another article entitled "Madame Alice Blache (sic), President of the Solax Company" indicated that Guy herself was not continuously on the set, but she went around giving advice to the directors, though the writer also noted that she personally directed many of the films herself and "edited" all of the scripts.*

⁵³ Texto original: *Mention of Wilbert Melville disappeared from the press around August 1911. He is mentioned in The Moving Picture World two years later, in an article entitled "Studio Efficiency: Scientific Management as Applied to the Lubin Western Branch by Wilbert Melville." This article praised Melville's efficient reorganization of the Lubin Western Studio in Los Angeles, with individual directors working with their own property men, and an efficient organization of studio buildings. In the article Melville claimed "the beginning of this system was laid a number of years ago when he reorganized the Solax Studio and was manager of it." It seemed more likely that Melville learned a great deal from Alice Guy Blache, clearly described in other articles as the one in charge of the reorganization of Solax at the time it took place, but chose not to mention her.*

Mesmo que alguns artigos insistissem em não creditar as conquistas de Alice Guy Blaché, ela teve entre 1910 e 1914, liberdade completa em suas criações entre as mais diversas temáticas, como militares, faroestes, romances e suspenses, e esta pesquisa tem como objetivo destacar o protagonismo feminino representado nas telas através da perspectiva da diretora, contudo é impossível não mencionar alguns filmes que fogem um pouco dessa temática.

Em 1913 a diretora lança o filme *A house divided*, no qual apresenta uma igualdade emocional matrimonial. Tanto a esposa, quanto o marido acreditam erroneamente que o outro está tendo um caso extraconjugal. Os dois personagens são teimosos e orgulhosos e por isso, optam pela separação, porém, durante uma consulta com o advogado decidem que irão continuar vivendo na mesma casa para manter as aparências e que irão se comunicar apenas por meio de terceiros ou cartas. A partir desse momento, ambos se desentendem por qualquer motivo, mas sempre de forma equilibrada, mostrando uma mulher sem medo ou receio em responder ou impor suas vontades, mesmo que o tom do filme ainda seja de comédia, fica evidente a postura de uma mulher com voz ativa dentro do casamento.



Figura 22. Frame de *A house divided* de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.

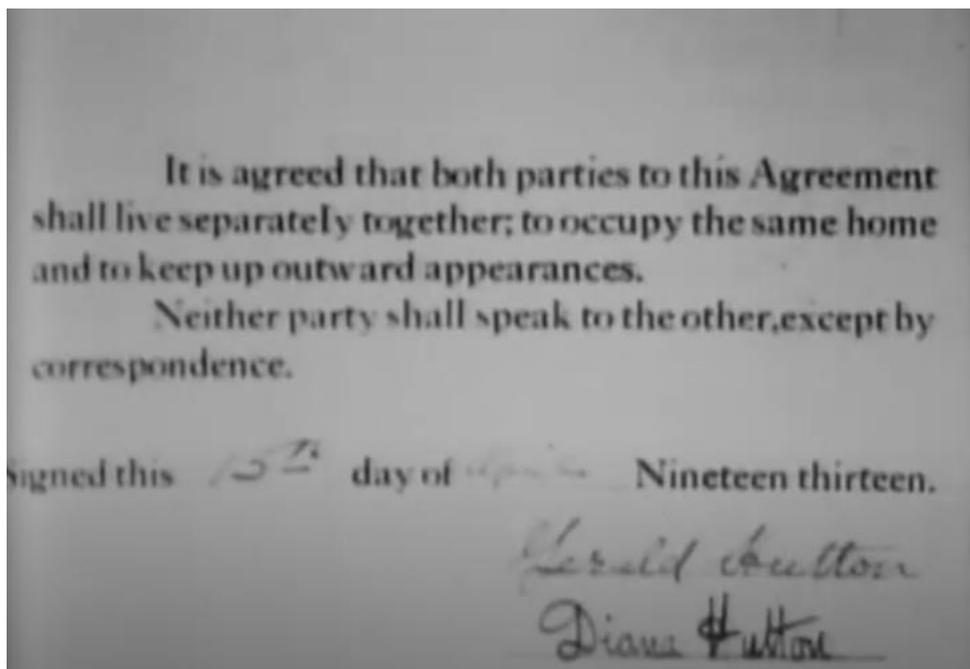


Figura 23. Frame de *A house divided* de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.

“Fica acordado que as duas partes deste acordo irão viver juntas separadamente; ocuparão a mesma casa mantendo as aparências. Nenhuma das partes deve falar com a outra, exceto por correspondência”.

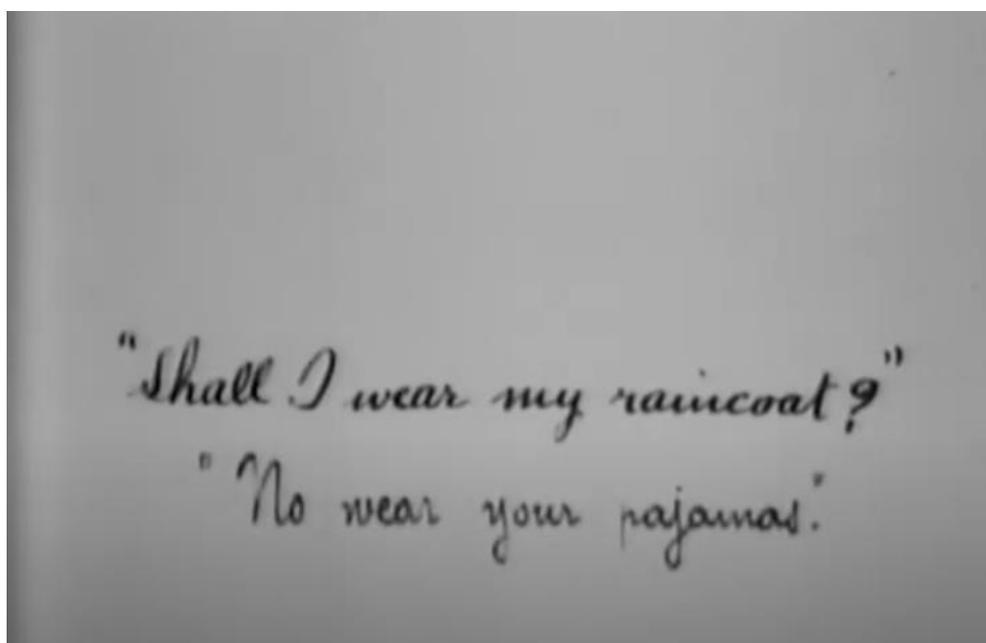


Figura 24. Frame de *A house divided* de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.

“ Devo usar minha capa de chuva? ”

“Não, use seu pijama”.

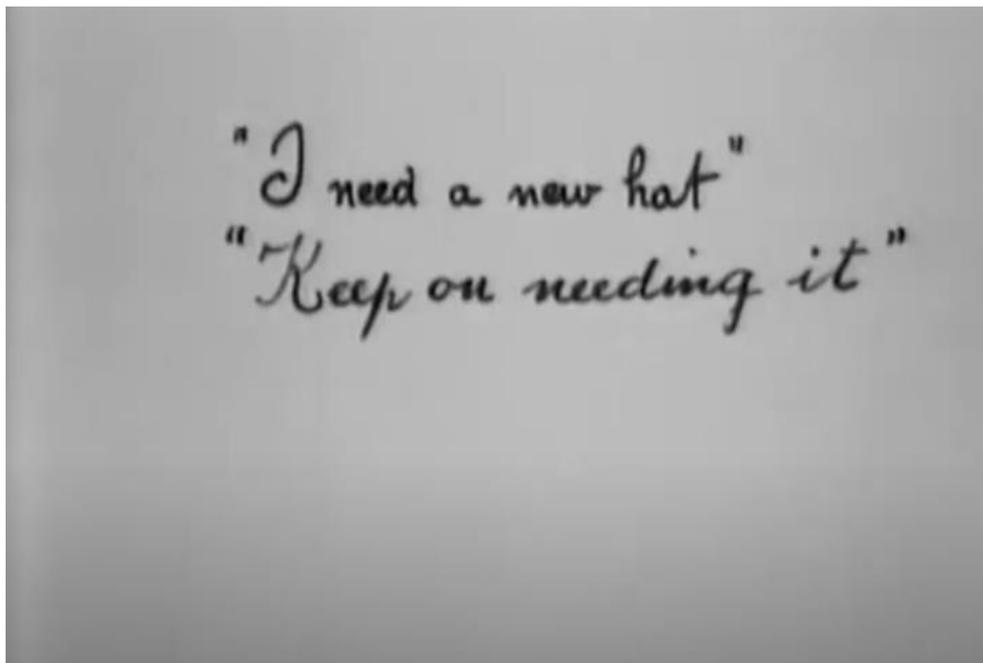


Figura 25. Frame de *A house divided* de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.

“Eu preciso de um chapéu novo”

“Continue precisando”

Embora marido e mulher em Casa Dividida vivam em esferas separadas, ela em casa e ele em casa e no mundo, eles são retratados como iguais no relacionamento. Ela é mostrada comandando seus empregados domésticos da mesma forma que ele lida com as pessoas em seu escritório (mesmo que Vinnie Burns o ofusque com seu papel de secretária em primeiro plano). Este equilíbrio de poder é mostrado como essencial para a manutenção da família feliz. O equilíbrio de poder enfatizado na trama também é mantido pela forma: cada personagem tem tempo de tela quase igual, e cada um é o focalizador para suas próprias sequências. (MCMAHAN, 2002, pp. 219-220.)⁵⁴

Vale destacar que, assim como McMahan descreve acima, Alice Guy Blaché ilustra outras personagens femininas no filme com características marcantes, como a secretária do personagem principal, que também apresenta uma postura de independência, deboche e nenhuma submissão. Nos poucos momentos em que a personagem aparece na tela, está mascando chiclete e trabalhando de forma tediosa,

⁵⁴ Texto original: *Although the husband and wife in House Divided live in separate spheres, she at home and he at home and out in the world, they are depicted as equals in the relationship. She is shown commanding her household employees much the same way he delas with the people at his office (even if Vinnie Burns does upstage him with her foregrounded secretary send-up). This balance of power is shown as essential to the maintenance of the happy household. The balance of power emphasized in the plot is also maintained by the form: each character has almost equal screentime, and each is the focalizer for their own sequences.*

claramente apenas esperando o seu horário de término do turno. Inclusive, quando recebe a notícia que sairia antes, pois o patrão iria participar de um jantar, fica empolgada e sem cerimônia parte rapidamente.

Outra personagem do filme é a funcionária da casa, que é surpreendida pela patroa de chamego com um entregador, e a personagem da mãe da protagonista que serve como confidente e apoio para a filha neste momento difícil de separação.

O final do filme é um dos momentos em que a cineasta mais destaca o protagonismo da mulher. A funcionária da casa esquece a chave e entra por uma janela, fazendo barulhos na cozinha, a protagonista avisa o (ex) esposo que há um ladrão na casa e que ele deve fazer alguma coisa. O homem se mostra receoso e completamente perdido em suas ações. É ela quem pega um revólver de uma gaveta e o entrega para ele com uma postura de intimidação, como mostra a figura abaixo. O protagonista treme enquanto vai de encontro do ladrão e respira aliviado ao descobrir que era apenas sua funcionária.



Figura 26. Frame de *A house divided* de Alice Guy Blaché, 1913. Disponível na plataforma youtube.

Em a *A house divided*, Alice Guy Blaché usa da comédia para expor representações masculinas e femininas completamente diferentes do socialmente estabelecido para o começo do século XX. Personagens femininos com postura de liderança, e um personagem masculino que foge das expectativas de homem da casa, ao mostrar suas vulnerabilidades e falta de coragem em momentos decisivos.

Outro filme que vale mencionar brevemente nesta pesquisa é *A fool and his Money*, de 1912, que mesmo não tendo uma protagonista feminina, o filme surpreende pelo fato de ter um elenco todo de pessoas negras. Enquanto diretores como D. W. Griffith utilizavam a técnica *blackface* para representar pessoas negras, tendo como grande exemplo de racismo apresentado nas telas com o filme *O nascimento de uma nação* de 1915, Alice Guy Blaché utilizou atrizes e atores negros em sua produção.

O filme é uma comédia com intuito de apresentar uma moral narrativa sobre falsos amigos e a ilusão do dinheiro como sucesso. Sam é um trabalhador de origem humilde que tenta de alguma forma se encaixar em um grupo socialmente mais elevado que ele, mas é destrutado e humilhado por tais. Ao encontrar uma carteira recheada de dinheiro em uma calçada, Sam decide apresentar uma versão para a comunidade de que havia herdado muito dinheiro de um tio e assim esbanja em compras fúteis como joias, roupas e até mesmo um carro. Sem muita dificuldade, ele conquista prestígio na sociedade e alcança seu alvo de desejo ao ficar noivo da mulher que admirava. Entretanto, após perder todo seu dinheiro em um jogo de cartas, Sam é novamente desprezado e humilhado por aqueles que até então eram seus companheiros. Sem dinheiro novamente, Sam volta para a mesma vida e trabalho.



Figura 27. Frame do filme *A fool and his Money* do estúdio Solax, 1912. Disponível na plataforma youtube



Figura 28. Frame do filme *A fool and his Money* do estúdio Solax, 1912. Disponível na plataforma youtube.

Encontramos poucos estudos sobre o filme em si, até mesmo se a direção seria de Alice Guy Blaché ou se ela apenas produziu o filme. Tanto para Pamela B. Green no documentário *Be Natural* (2018), quanto para Alison McMahan em sua tese de doutorado, o filme provavelmente tenha sido escrito e dirigido por Alice Guy Blaché.

No documentário de Pamela B. Green, é resgatado um artigo do *The French Newspaper Cine Journal*, que menciona a produção de *A fool and his Money* da seguinte forma:

A fool and his Money, de Madame Blaché, apresenta James Russel, o rei do *cake walk*⁵⁵ e sua trupe. Quando Madame Blaché informou seus astros brancos que cada um faria par com um ator negro, eles recusaram, considerando que seria uma desonra irreversível fazer par com pessoas de cor.⁵⁶ (*Be Natural*, 01:42m)

⁵⁵ Estilo de dança criada por pessoas escravizadas e que se popularizou entre afro-descendentes do sul dos Estados Unidos.

⁵⁶ Texto original: Madame Blaché's *A fool and his Money* features James Russel, the king of the *cake walk* and his troupe. When Madame Blaché informed her White stars that each would be paired with a black player, they refused, considerign it would be an irreversible dishonor to be couple with people of color



Figura 29. Frame do documentário *Be Natural* de Pamela B. Green. 2018.

O documentário apresenta Billy Quirck e Vinnie Burns como os atores que se recusaram a trabalhar com James Russel. Burns, interpretou a secretária do filme *A house divided* (1913) e Quirck protagoniza *Algie the miner* (1912), um filme em formato comédia faroeste, em que Alice Guy Blaché aparece nos créditos como produtora.

O fato de Alice Guy Blaché optar por continuar com Russel e criar o primeiro filme com um elenco inteiro composto por pessoas negras, abre algumas discussões, entre elas seria o fato da cineasta enxergar um nicho de mercado que poderia ser lucrativo, uma vez que salas de cinema estavam sendo criadas especialmente para o público negro, já que não podiam frequentar as mesmas salas que pessoas brancas. Outro ponto de vista seria a escolha. Ela escolheu ficar com Russel e dispensar Burns e Quirck. O roteiro do filme não exige que seja interpretado por atores e atrizes negros e negras e mesmo assim ela optou por seguir com essa linha de abordagem. Para McMahan a razão estaria na identificação.

A identificação era um problema para os imigrantes, bem como para as pessoas de cor. Podemos ver as questões de identificação em ação no fato que Guy usou um enredo que ela poderia facilmente ter usado com personagens brancos; mas ela pode ter sentido uma conexão pessoal com a história também. O cenário, na verdade é a própria casa

de Alice Guy, e o carro que Sam dirige é o carro dela. A própria Guy pode ter se identificado com Sam até certo ponto: ela tinha acabado de vender suas ações, ganhava como uma funcionária, na Gaumont Company e tinha assumido um grande risco em investir até o último centavo, além de ter feito uma hipoteca adicional para a segunda metade dos fundos necessários, para construir um novo estúdio para a Solax Company em Fort Lee⁵⁷. (MCMAHAN, 2002, p. 152)

Para McMahan a identificação estaria tanto no fato de pertencer a um grupo que se sentia de certa forma excluído – os imigrantes -, assim como a identificação no próprio roteiro de um personagem que tenta de todas as formas conseguir o que quer e tendo como grande “vilão” o fator financeiro. Mas, podemos deixar aqui um complemento nas observações da autora, que seria o fato de Alice Guy Blaché ser uma mulher ocupando a posição de diretora e produtora, em um mercado dominado pelos homens.

Todavia, isso não impediu que Alice Guy Blaché continuasse produzindo em meio ao centro de grandes produções, com grandes estúdios e o surgimento de novas estrelas constantemente. Até 1918.

Vários acontecimentos levaram para que o centro cinematográfico mudasse para o outro lado do país, porém, um dos grandes motivos foi o inverno de 1918 que atingiu o leste dos Estados Unidos de forma extrema, congelando o rio Hudson, e consequentemente contribuindo para que doenças respiratórias se alastrassem rapidamente. Em 1918, a gripe espanhola tomou grandes proporções, principalmente nas áreas em que o inverno era mais rígido. Estima-se que cerca de cinquenta milhões de pessoas tenham morrido em decorrência da gripe espanhola e isso não apenas impactou o sistema de saúde como os mais diversos setores econômicos. “Uma série de fatores, incluindo a Primeira Guerra Mundial, contribuiu para a propagação do vírus da pandemia, que muitas vezes causava altas taxas de ataques sintomáticos e quadros graves” (JESTERA, UYEKIB, JERNIGANB, TUMPEY, 2018, p. 32)⁵⁸

⁵⁷ Texto original: *Assimilation was an issue for immigrants as well as for people of color. We could see the issues of assimilation at work in the fact that Guy used a plot she might just as easily have used with White characters; but she may have felt a personal connection with the story as well. The setting, in fact, is Alice Guy's own house,⁸¹ and the car that Sam drives is her car. Guy herself may have identified with Sam to a certain extent: she had just sold her shares, earned as an employee, in the Gaumont Company and had taken the huge risk of investing every last cent, plus taking out an additional mortgage for the second half of the needed funds, to build a new studio for the Solax Company in Fort Lee.*

⁵⁸ Texto original: *A number of factors, including World War I, contributed to the spread of the pandemic virus, which often caused high symptomatic attack rates and severe illness.*

A pandemia da gripe espanhola - assim como a pandemia de COVID-19 alastrada a partir de 2020 - teve várias ondas, e ainda no ano de 1918 a segunda onda foi a pior, começando no outono daquele ano, tendo como princípio as aglomerações em campos de treinamento e defesas militares e, conseqüentemente, espalhando-se rapidamente entre a população em geral.

O que geralmente é considerado a segunda onda da pandemia, surgindo no outono de 1918, provou ser muito pior. Um número sem precedentes de doentes. A doença grave e a mortalidade resultante devastaram as capacidades disponíveis dos recursos médicos militares e civis. Por exemplo, Campo Devens em Massachusetts foi um dos primeiros acampamentos para ter casos no outono, começando em 8 de setembro de 1918. No final do mês, a gripe havia afetado mais de 30% da população do acampamento de 45.000. (JESTERA, UYEKIB, JERNIGANB, TUMPEY, 2018, p. 34)⁵⁹

Com isso, naturalmente que as produções foram parando e os negócios falindo. Com medo do impacto de toda crise sanitária e econômica, assim como percebendo o surgimento de um novo foco potencializador, estúdios partem para a ensolarada Califórnia, mais precisamente Los Angeles.

Contudo, não apenas a gripe espanhola prejudicou a Solax. Os problemas começaram por volta de 1914, quando Herbert Blaché fundou a Blaché Features, que por um tempo Alice Guy Blaché aparecia como vice-presidente. Aos poucos, a Blaché Features foi dominando as produções da Solax, até tomá-la por completo. Alice Guy Blaché foi engolida pelo próprio marido. Não podemos afirmar o que veio primeiro, a crise matrimonial ou se esta foi resultado das decisões empresariais de Herbert. A partir daquele momento, a Solax entra em processo de falência, mas Alice Guy Blaché era querida e respeitada por seus funcionários, o que ajudou e muito para que ela continuasse a produzir por mais um tempo.

Por que Guy não lutou pela integridade de sua empresa? Economicamente falando, as coisas estavam muito difíceis. Em uma de suas cartas ela menciona que a empresa estava com problemas financeiros profundos e todo o corpo de funcionários, chefiado por Menessier, o diretor de arte que trabalhou para ela em Gaumont e depois a seguiu para Fort Lee, veio a ela em nome de toda a sua equipe com uma oferta para aceitar uma redução de cinquenta por cento no salário até que a empresa voltasse a ficar em pé. Solax nunca se recuperou, mas este evento por si só testemunha à grande confiança

⁵⁹ Texto original: *What is generally agreed to be the second wave of the pandemic, surfacing in the fall of 1918, proved much worse. Unprecedented numbers became ill. The severe disease and resultant mortality devastated available capabilities of both military and civilian medical resources. For example, Camp Devens in Massachusetts was one of the first camps to see cases in the fall, beginning on September 8, 1918. By the end of the month, influenza had affected more than 30% of the camp population of 45,000.*

e carinho que os funcionários da Solax sentiam por sua "Senhora chefe." (MCMAHAN, 2002, p. 172)⁶⁰

Alice Guy Blaché aguentou o máximo que pôde e para piorar o cenário, Herbert muda-se para Los Angeles acompanhado de sua amante, deixando para trás a esposa com problemas financeiros e seus dois filhos pequenos. Em Los Angeles, Herbert continuou no mercado cinematográfico, enquanto Alice Guy Blaché passou a ser contratada como diretora para diferentes produtoras. Entretanto, em 1918, como já destacamos anteriormente, a gripe espanhola continua a se alastrando, Herbert foi tomado pela gripe, que também atingiu a cineasta. De acordo com o documentário de Pamela B. Green (2018), com a saúde debilitada e após várias cartas e discussões com a esposa, Herbert finalmente levou Alice Guy Blaché e os filhos para Los Angeles. Porém, a situação de separação e Herbert constantemente com outras mulheres fez com que a permanência de Alice Guy Blaché na Califórnia fosse curta, mas antes de partir, ela ainda trabalhou como assistente de direção em dois filmes de Herbert.

Todos os bens da Solax foram leiloados, Herbert e Alice Guy Blaché se divorciaram e ela retornou para a França com os filhos em 1922. O último filme que a cineasta dirigiu foi *Tarnish Reputation*, lançado em 1920 nos Estados Unidos. Foram 24 anos que Alice Guy Blaché esteve trabalhando, inventando, inovando e surpreendendo o cinema.

⁶⁰ Texto original: *Why didn't Guy fight for the integrity of her company? Economically speaking, things were very difficult. In one of her letters she mentions that the company was in deep financial trouble and the entire employee's body, headed by Menessier, the art director who worked for her at Gaumont and then followed her to Fort Lee, came to her on behalf of her entire staff with an offer to accept a fifty percent reduction in salary until the company got back on its feet. Solax never did get back on its feet, but this event alone testifies to the great trust and affection the Solax employees felt for their "lady boss."*



Figura 30. Alice Guy Blaché e os filhos Simone e Reginald. Frame do documentário *Be Natural* de Pamela B. Green, 2018.

Capítulo 02 – Apagamentos históricos e cinema de mulheres



Figura 31. Cineasta Esfir Chub, s.d. Fonte: Site Women film pioneers Project.

2.1 – A história e seus apagamentos

Em 2012, o diretor Martin Scorsese lançou o filme *As invenções de Hugo Cabret*⁶¹, que teve uma arrecadação de 185 milhões de dólares em bilheteria. O filme retrata a vida de um jovem garoto, Hugo, que mora na estação de trem de Paris com seu pai, um inventor e o responsável por manter o grande relógio da estação sempre em ponto. Após a morte do pai, Hugo assume a responsabilidade com o relógio e para sobreviver pratica pequenos furtos de alimentos e itens essenciais nas lojas e restaurantes da estação. Eventualmente, Hugo conhece Isabelle, sobrinha de um vendedor de uma dessas lojas. O filme é ambientado na década de 1920-1930, período pós-guerra⁶² e ao longo da narrativa descobrimos que o tio de Isabelle era na verdade Georges Méliès, apresentado como primeiro cineasta da história, que teria caído no esquecimento e na falência.



Figura 32. Ben Kingsley como Georges Méliès no filme *A Invenção de Hugo Cabret*, 2012. Frame do trailer oficial do filme disponível na plataforma digital youtube.

O filme é divertido e cativante, com classificação indicativa livre para todos os públicos e apresenta de forma criativa a vida de um dos pioneiros da construção do cinema e como sua contribuição havia sido apagada e desmerecida pela indústria. O filme de Scorsese é uma ficção, mas traz pontos reais sobre a vida e carreira de Méliès.

⁶¹ Adaptação do livro de mesmo título de Brian Selznick de 2007.

⁶² Primeira Guerra Mundial se deu entre 1914 e 1918.

Em 1896, Méliès construiu um estúdio de cinema feito de aço e vidro em seu jardim em Montreuil-sous Bois. Feito para sua nova empresa, Star-Film, esta construção é considerada o primeiro estúdio de cinema “clássico” do período mudo, designação manifesta na arquitetura do atelier conceito e design funcional. Suas paredes e teto transparentes aproveitavam a luz natural, e seu palco inusitado foi pensado para permitir cenários para ser alterado na frente da câmera. O design também acomodou a necessidade de Méliès de fixar a câmera firmemente no chão, garantindo assim a estabilidade da imagem durante a filmagem de efeitos especiais. Por exemplo, o “tracking shots” em algumas produções são, na verdade, ilusões de ótica criadas movendo ou deslocando os atores e cenário na frente do estacionário lente. Em 1905, este estúdio estabeleceu o padrão a ser seguido por seus contemporâneos. (USAI, 2011, p. 25)⁶³

O sucesso de Méliès se deu principalmente pela grande criatividade que tinha para criar efeitos especiais. Méliès colocava “mágica” em seus filmes, com personagens perdendo a cabeça (literalmente), aparecendo e sumindo das telas, personagens mitológicos e até mesmo viagens a lua. Não existia limite para a imaginação ficcional do cineasta, e o ilusionismo era seu grande diferencial na criação de seus filmes.

Em 1902 lançou o filme *A trip to the moon*, que seria um dos seus maiores sucessos, filme este que durante anos foi exibido em diferentes locais e para um grande público.

⁶³ Texto original: *In 1896 Méliès built a film studio made of steel and glass in his garden at Montreuil-sous-Bois. Made for his new company, Star-Film, this construction is considered to be the first “classic” film studio of the silent period, a designation manifest in the studio’s architectural concept and functional design. Its transparent walls and ceiling caught natural light, and its unusual stage was conceived to allow backdrops to be changed in front of the camera. The design also accommodated Méliès’s need to affix the camera firmly to the ground, thus ensuring the stability of the image while filming special effects. For example, the “tracking shots” in some productions are actually optical illusions created by moving or displacing the actors and scenery in front of the stationary lens. By 1905, this studio had established the standard to be followed by its contemporaries.*



Figura 33. Frame do filme *A trip to the moon* (1902) de Georges Mèlies, disponível na plataforma digital youtube.

A grande maioria dos cineastas do período do primeiro cinema não tinha noção do que o mercado se tornaria, e muitos deles não souberam acompanhar o desenvolvimento da indústria. Os filmes ilusionistas de Méliès foram perdendo espaço para novos formatos narrativos, com dramas, comédias, suspenses e outros.

A carreira de Méliès como artista e empreendedor atingiu um ponto de virada por volta de 1909, quando a indústria cinematográfica ameaçou seu escrupuloso método de produção artesanal. O produtor de cinema francês Charles Pathé acusou Méliès de ser um mero artista e de não ter senso de negócio. (USAI, 2011, p. 29)⁶⁴

Ainda de acordo com Usai, Méliès encerrou sua carreira como cineasta em 1913 e em um momento de fúria ou desapontamento com a falência, queimou todos os negativos que possuía e então desistiu da carreira artística como um todo, estabelecendo-se com sua esposa em uma pequena loja de doces e brinquedos – como vimos no filme de Scorsese.

Sua “ressurreição” artística ocorreu em 1929, quando um grupo de críticos e intelectuais de vanguarda descobriram que ele ainda estava vivo e organizou um baile de gala em sua homenagem. Durante uma recepção formal em homenagem a sua nomeação para a Légion d'Honneur, Louis Lumière, o inventor do Cinématographe, saudou Méliès como o “criador do espetáculo.” O “mágico de Montreuil”

⁶⁴ Texto original: *The career of Méliès as artist and entrepreneur reached a turning point around 1909 when the film industry threatened his scrupulous, craftsmanlike production methods. French film producer Charles Pathé accused Méliès of being a mere artist, and failing to have a sense of business.*

entrou para a história do cinema com uma ovação de pé. (USAI, 2011, p. 30)⁶⁵

Como podemos perceber, Georges Mèliès também passou por um período de esquecimento histórico e, em decorrência disso, muitos de seus filmes foram perdidos ou extraviados, porém, esse esquecimento de Méliès durou cerca de dezesseis anos e seu retorno aos registros históricos e valorização da sua contribuição foi feita de acordo com seu merecimento. Não que seja aceitável qualquer período de tempo para se negligenciar um importante trabalho do primeiro cinema como de Mèliès, mas gostaria de propor uma espécie de avaliação e resgate em relação às diferenças do apagamento histórico entre o trabalho de Méliès e Alice Guy Blaché.

Em 1929, Méliès recebeu o prêmio Legião de Honra pelo seu trabalho no cinema e a partir dos anos 1930 exibia eventualmente seus filmes para diferentes públicos, inclusive fora da França.

Durante o começo dos anos 1930, Méliès apresentava ocasionalmente seus filmes em Paris. Em 20 de maio de 1931, ele pegou emprestado a cópia de Mauclair de *A trip to the moon* e o exibiu junto de outros três filmes seus para o que ele descreveu como “um esplêndido público de alta classe” em Salle Adyar. (SOLOMON, 2011. p. 04)⁶⁶

Em 1937, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna fez uma cópia de *Uma Viagem à Lua* à disposição da Cinémathèque française através um de seus primeiros acordos de troca de filmes. Em 10 de fevereiro de 1937, Henri Langlois, cofundador da Cinémathèque, celebrou este acordo com uma exibição para a imprensa de *A Trip to the Moon*, que incluiu apresentações com comentários ao vivo do próprio Méliès. (SOLOMON, 2011. p. 05)⁶⁷

Em 1932, a Sociedade de cinema francês o acomodou em uma casa de repouso para veteranos do cinema, junto a sua esposa, e lá permaneceu até falecer em 1938.

Méliès pôde ver seu reconhecimento em vida. Pôde desfrutar novamente da “mágica” do cinema em sua trajetória. Seu nome nunca mais foi esquecido e instituições

⁶⁵ Texto original: *His artistic “resurrection” occurred in 1929, when a group of critics and avant-garde intellectuals discovered that he was still alive and organized a gala in tribute to him. During a formal reception in honor of his appointment to the Légion d’Honneur, Louis Lumière, the inventor of the Cinématographe, saluted Méliès as the “creator of cinematographic spectacle.” The “magician of Montreuil” had entered into film history with a standing ovation.*

⁶⁶ Texto original: *During the early 1930s, Méliès occasionally presented his films himself in Paris. On May 20, 1931, he borrowed Mauclair’s print of A Trip to the Moon and showed it along with three of his other films to what he described as “a splendid high class public” at the Salle Adyar.*

⁶⁷ Texto original: *In 1937 the Museum of Modern Art Film Library made a copy of A Trip to the Moon available to the Cinémathèque française through one of its earliest film Exchange agreements. On February 10, 1937, Henri Langlois, cofounder of the Cinémathèque, celebrated this agrément with a press screening of A Trip to the Moon that included livecommentary by Méliès himself.*

históricas e cinematográficas se encarregaram de encontrar e preservar o máximo de obras do cineasta. Assim como diversas formas de homenageá-lo foram surgindo ao longo dos anos para manter sua memória sempre viva. Em 1996, por exemplo, foi criado o Méliès d'Or Award, um prêmio promovido pela The Méliès International Festivals Federation (MIFF), um conjunto de festivais de filmes europeus. Em 2004, a cinemateca francesa adquiriu uma grande coleção de materiais fílmicos de Méliès e hoje é possível acessar essa coleção no Musée Méliès, la magie du cinéma.



Figura 34. Material de divulgação do Musée Méliès, La magie du cinéma, da Cinemateca francesa. Site Cinematheque.

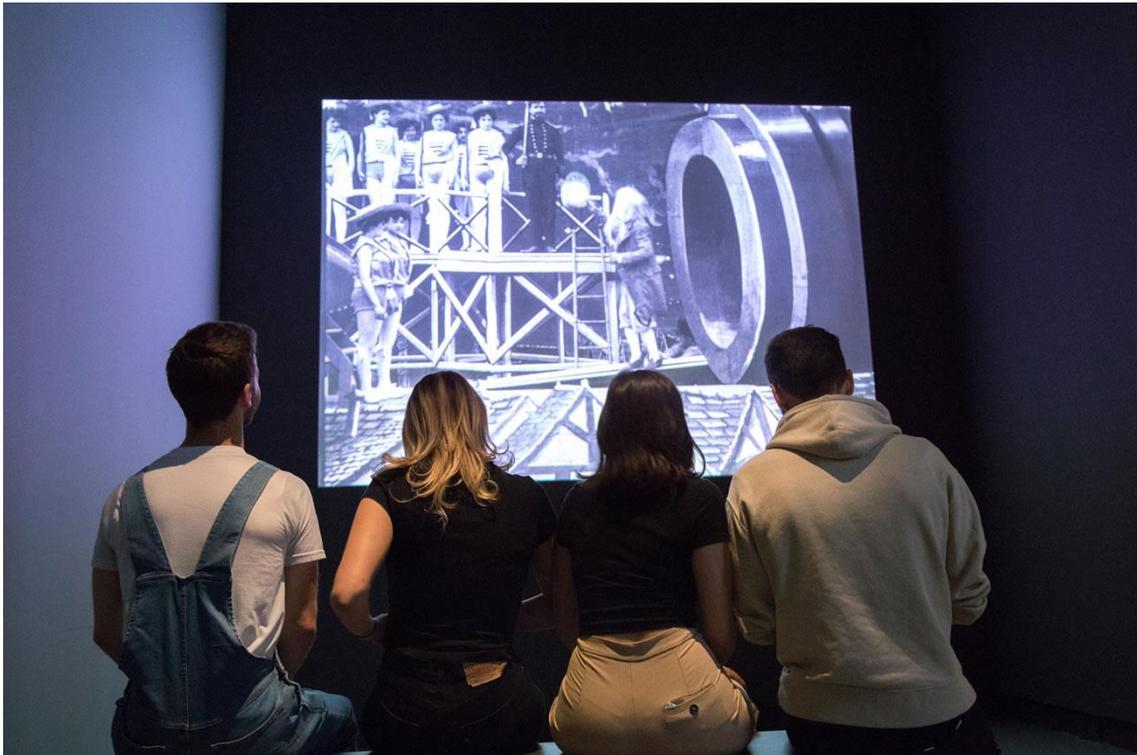


Figura 35. Material de divulgação do Musée Méliès, La magie du cinéma, da Cinemateca francesa. Site Cinematheque

De forma merecida, o cineasta teve e continua tendo seu reconhecimento, mas é impossível não fazer uma comparação com uma cineasta que praticamente começou seu trabalho ao mesmo tempo e local que Méliès. Alice Guy Blaché produziu quase uma década a mais que Méliès e não conseguiu recuperar seus filmes ou posição histórica em vida. Mesmo Méliès tendo queimado todos seus negativos, o acervo disponível e preservado do cineasta é muito amplo. Se fizermos uma busca na plataforma digital youtube.com, poderemos encontrar cerca de 200 filmes do diretor. Quantos filmes de Alice Guy Blaché são possíveis encontrar na mesma plataforma? Em torno de 20.

Em 1955, em Paris, graças aos esforços do filho de Léon Gaumont, Louis, do historiador de cinema e jornalista René Jeanne, e de Henri Langolois, da Cinémathèque Française, creio, o trabalho da mãe como pioneira do cinema francês foi marcado pelo prêmio de a Legião de Honra, prêmio ao qual ela era particularmente sensível. (BLACHÉ, 1986, p. 106)⁶⁸

O mesmo prêmio que Méliès recebeu, já tardiamente em 1929, Alice Guy Blaché recebeu apenas em 1955 e após muita luta por tal reconhecimento.

⁶⁸ Texto original de Simone Blaché (filha de Alice): *In 1955, in Paris, thanks to the efforts of Léon Gaumont's son, Louis, film historian and journalist René Jeanne, and Henri Langolois of the Cinémathèque Française, I believe, mother's work as a pioneer of French motion pictures was marked by the award of the Legion of Honor, an award to which she was particularly sensitive.*

Como vimos no capítulo anterior, Alice Guy Blaché voltou para a França em 1922, falida, divorciada, com os dois filhos e a esperança de retomar seu trabalho como cineasta em Paris. Mas, as coisas não funcionaram como ela esperava. Alice Guy Blaché buscou de todas as formas se reinserir no mercado cinematográfico francês e todas as tentativas foram frustradas. Os poucos trabalhos que conseguiu foram escrevendo artigos e textos divertidos para revistas e jornais locais, na grande maioria voltados para o público feminino ou infantil. Muitas das vezes, os textos eram resumos ou sinopses dos filmes que ela produziu em formato literário.

Para sustentar a casa, Alice Guy Blaché vendeu tudo o que tinha de valor, como jóias, móveis, louça e casacos de pele, enquanto Herbert Blaché negligenciava sua obrigação como pai e provedor do necessário para os filhos. Mais tarde, sua filha Simone conseguiu um emprego na embaixada americana, e a situação econômica delas melhorou um pouco.

Ela veio comigo em 1958, quando fui transferida para Bruxelas. Passamos seis anos muito felizes lá. Seu nome foi finalmente reconhecido, graças aos seus próprios esforços, e salvo do esquecimento quase certo. Na época, ela era constantemente chamada para entrevistas com historiadores e repórteres de cinema. Ela apareceu em entrevistas na televisão belga e francesa. (BLACHÉ, 1986, p. 106)⁶⁹



Figura 36. Alice Guy Blaché concedendo entrevista para um canal de televisão francês no final da década de 1950. Frame do filme *Be Natural* de Pamela B. Green. 2018.

⁶⁹ Texto original: *She came with me in 1958 when I was transferred to Brussels. We spent six very happy years there. Her name was finally recognized, thanks to her own efforts, and saved from almost certain oblivion. She was at the time constantly called upon for interviews with film historians and reporters. She appeared in interviews on Belgian and French television.*

Até chegar nesta etapa de reconhecimento, foram anos de busca e pedidos. Mesmo se correspondendo continuamente com Léon Gaumont, no começo da década de 1930, a História da Gaumont Company foi publicada e Alice Guy Blaché não foi mencionada e muitos filmes que a cineasta dirigiu durante seu tempo pela Gaumont foram creditados a Louis Feuillade⁷⁰.

Após ter seu nome finalmente reconhecido e incluído na historiografia do cinema, Alice Guy Blaché decidiu contar a sua história e assim escreveu suas memórias e é através delas que conhecemos toda a trajetória de Alice Guy Blaché desde a infância, passando pelas produções na França, nos Estados Unidos, até seus dias mais difíceis como cineasta.

Alice Guy Blaché faleceu em março de 1968 sem ver suas memórias publicadas. Mesmo tendo seu trabalho exaltado na década de 1950, não houve interesse algum de editoras para que a publicação acontecesse. Apenas em 1976, com Anthony Slide como editor, é que a primeira versão ganhou vida. Esta na versão francesa, em 1986 foi publicada a versão inglesa e mais recentemente, em 2021, a obra foi traduzida para o espanhol.

Por que temos um tratamento de preservação ou até mesmo de creditação tão diferente entre dois cineastas que são considerados os pioneiros do cinema? Alice Guy Blaché foi uma exceção? Sabemos que não.

⁷⁰ Escritor e realizador francês, que começou sua carreira como assistente de Alice Guy Blaché

2.2 – Alice Guy Blaché não foi a única



Figura 37. Lois Weber e equipe de filmagem. Frame do documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016) de Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.

Num leque de várias correntes de interpretações, procurou-se recuperar a atuação das mulheres no processo histórico como sujeitos ativos, de modo que as imagens de pacificidade, ociosidade e confinamento ao espaço do lar foram questionadas, descortinando-se esferas de influência e recuperando os testemunhos femininos. (MATOS, 1998, p. 68)

Como vimos no subcapítulo anterior, Alice Guy Blaché teve uma grande diferenciação de tratamento histórico em comparação a George Méliès, porém, ela não foi a única. A participação da mulher na indústria do cinema até meados da década de 1920 era extremamente significativa. Elas estavam em todos os setores, roteiro, direção, produção, montagem etc. Tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, América Latina e Ásia, as mulheres ganhavam espaço e liberdade para produzir suas obras filmicas, mas não foram celebradas com a mesma proporção ou intensidade dedicadas aos cineastas homens que atuaram na mesma época que elas.

Ao estudar o período silencioso, quando se desenvolvia a gramática do cinema ou se faziam experimentações livres, impossível não se conhecer de cor os aclamados pioneiros, mas por que nenhuma mulher foi pinçada para essa história? (HOLANDA, 2019, pp. 13-14)

Até o começo da década de 1920, o cinema ainda era silencioso, mas as tentativas de experimentações eram grandes e as produções eram cada vez mais criativas e numerosas. Nomes como D. W. Griffith, Charles Chaplin, Cecil B. DeMille e outros cineastas se destacavam dentro da indústria, nomes estes que nunca deixaram de fazer parte da história. A partir da década de 1920, as telas ganham som e muitos outros passaram a ingressar no quadro de realizadores do cinema, como Alfred Hitchcock, Serguei Eisenstein e tantos outros que os livros e canais informativos de cinema, não nos permitem esquecer, pois foram cineastas que deixaram um legado riquíssimo para a construção do cinema. Contudo, a mesma história que insiste em prestigiar tais nomes, apagou as mulheres que estavam no mesmo período inovando e contribuindo ativamente para novas formas de construções narrativas.

Alice Guy Blaché foi a primeira mulher a entrar no ramo, mas rapidamente foi seguida por outras mulheres, como Mary Pickford (1892 -1979), que começou como atriz e na busca por maior liberdade criativa e domínio de atuação, passou a produzir seus próprios filmes. Em 1919, já com uma carreira consolidada e forte no mercado, criou ao lado de Charles Chaplin, D. W. Griffith e Douglas Fairbanks, a United Artists, companhia de cinema, que hoje é propriedade da MGM⁷¹. Estima-se que Pickford esteve presente na realização de mais de duzentos filmes hollywoodianos.

Quando se trata de mulheres diretoras, houve enorme heterogeneidade, seja de estilos, seja nas diversas formas de produzir filmes. Muitas delas inovaram e desafiaram as técnicas existentes, na enorme diversidade de filmes que elas fizeram, desde os

⁷¹ Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Fundada em 1924 nos Estados Unidos, a MGM é uma empresa de produção e distribuição de serviços de comunicação, principalmente de filmes e programas televisivos.

documentários e noticiosos, até as ficções, fantasias e animações, formatos genéricos como comédias e melodramas, bem como filmes experimentais e de vanguarda. (COSTA, 2019, p. 21)



Figura 38. Mary Pickford e Frances Marion. Foto do documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016), Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.

O documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016), de Julia e Clara Kuperberg, faz uma grande recapitulação sobre a participação das mulheres no primeiro cinema nos Estados Unidos. Mulheres como Dorothy Azner, Margareth Booth, Anita Loos, Adela Rogers St. Johns e muitas outras são o foco do filme e como suas criações influenciaram em uma nova expressão artística. Elas não só estavam produzindo, como também incentivando novas mulheres a também realizarem e participarem daquele movimento.

A prolífica roteirista Frances Marion teve a ajuda de Lois Weber no início da carreira, escreveu vários papéis importantes para Mary Pickford e dirigiu a amiga em *The love light*. Marion dava festas só para mulheres em sua casa, onde escritoras, diretoras, atrizes e esposas de executivos podiam se encontrar para trocar experiências. (COSTA, 2019, p. 27)

Frances Marion (1888 – 1973) foi a única mulher a ganhar dois Oscars de melhor roteiro com os filmes *O presídio* (1930) e *O campeão* (1931). A roteirista era a mais bem paga de Hollywood entre os anos de 1915 e 1935 e possuía um grande respeito pelos estúdios, que era confiada não só com a escrita dos roteiros, mas também com decisões criativas como *casting* e em alguns casos a própria direção.

Enquanto Marion era a roteirista mais bem paga, Lois Weber (1879 – 1939) era a diretora. Weber foi a primeira mulher a abrir o próprio estúdio que carregava seu

nome. Dirigiu dezenas de filmes e ficou conhecida pelo seu pioneirismo e algumas vezes ousadia em suas criações.

Os filmes de Weber desafiam o papel canônico dos filmes de Griffith, pois ela usou, talvez com mais inventividade e maestria que o diretor, elementos de linguagem que muitas vezes têm o uso e a invenção atribuídos a ele, como: *cross-cuts*, uso de íris, divisões internas da tela, sobreposições e sobretudo, enquadramentos inusitados, como ela fez ao filmar o ponto de vista da mulher ameaçada que vê o bandido olhando para cima, e encarando a vítima no andar superior, em *Suspense* (1913) (COSTA, 2019, p. 28).

A cineasta produziu obras dos mais diversos gêneros, mas era conhecida por suas críticas sociais. Em 1915 lançou o filme que depois de grande debate, por parte do Conselho Nacional de Censura se poderia ser liberado ou não, foi seu maior sucesso de bilheteria, *The Hypocrites*, com a participação de uma atriz completamente nua em sobreposição de imagem, que se admirava no espelho durante todo tempo. Na cena que retrata os portões da verdade, a verdade nua é representada de forma literal.

É uma fábula moral em que Lois Weber critica a hipocrisia de políticos, empresários e amantes do novo século, através do olhar medieval de um pregador, onde um ministro falha em tornar A Verdade Nua conhecida pela comunidade, uma figura simbólica que todos entendem mal porque aparece completamente nua. (BOU, 2016, p. 31)⁷²



Figura 39. *The Hypocrites* de Lois Weber (1915). Frame do documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016), Julia Kuperberg e Clara Kuperberg.

⁷² Texto original: *It is a moral fable in which Lois Weber criticizes the hypocrisy of politicians, businessmen and lovers of the new century, through the medieval gaze of a preacher, where a minister fails to make The Naked Truth known to the community, a symbolic figure that everyone misunderstands because it appears completely naked.*

Em Hollywood, as mulheres ocupavam cerca de 50% dos cargos de decisões criativas. Assim como as posições de roteiristas, diretoras e produtoras, também eram de grande destaque nas ilhas de edição. O processo de recorte e colagem dos filmes foram inicialmente confiados às mulheres devido às mãos pequenas e delicadas, bem como pela familiaridade com o ofício da costura. Destaque aqui para as montadoras Margaret Booth (1898 – 2002), que foi indicada ao Oscar pelo filme *O Grande Motim* em 1935 e Anne Bauchens (1882 – 1967), vencedora do Oscar de 1941 pelo filme *Legião de Heróis*.

Mas, não era apenas nos Estados Unidos que as mulheres utilizavam do cinema para reproduzir suas perspectivas e liberdades criativas. Em diversas partes do mundo, as mulheres pegavam em câmeras e produziam seus filmes. Na França, além de Alice Guy Blaché, podemos destacar também Germaine Dulac (1882 – 1942), que começou sua carreira em 1915 e produziu até meados dos anos 1930. A diretora francesa gostava de abordar o suspense e o drama. Inovou em técnicas de atuação e fotografia, propondo diferentes formas de utilizar a luz e sombra em seus filmes, principalmente naqueles com temáticas mais intensas.

Germaine Dulac realizou ainda (ou compôs) aquele que ficaria conhecido como o primeiro filme feminista da História do Cinema: *La souriante madame Beudet/ A sorridente senhora Beudet* (1922). Com avançadas cenas de sobreposição de imagens, correspondentes aos sonhos e aspirações da personagem principal, Dulac representa as frustrações de uma mulher ávida de se libertar de uma existência medíocre e de um marido hediondo que frequentemente ameaça matar-se. Nesse sentido, tendo o cinema mudo buscando traduzir o impossível de ser pronunciado, a personagem ironiza o título da própria obra. (PEREIRA, 2016, p. 437)

Na Rússia, literalmente ao lado do cineasta Eisenstein, encontramos Esfir Chub (1894 – 1959), que além de ter realizado filmes como *A Queda da Dinastia Románov*, *O Grande Caminho*, ambos de 1927, *A Rússia de Nikolai II* e *Liev Tolstói* de 1928, *Hoje* de 1930 e *Espanha* de 1939, entre a década 1930 e 1950 “coordenou os cursos de montagem, junto a Serguei Eisenstein, na VGIK, primeira faculdade de cinema do mundo, fundada em 1919” (JALLAGEAS, 2019, p. 42).

Neide Jallageas (2019) aponta como os artistas encararam e transmutaram a arte durante a revolução russa, uma vez que para eles, culturalmente era comum que teorizassem sobre suas próprias obras, como Kulechóv e Eisenstein que desenvolveram e discutiram sobre os conceitos de montagem. “Todavia a atividade de montar enquanto

profissão e parte do processo cinematográfico ainda não havia merecido qualquer destaque, nem mesmo uma linha” (JALLAGEAS, 2019, p. 43).

Também ela, ao mesmo tempo em que desenvolvia suas atividades no estúdio, refletia e escrevia, inclusive sobre a discriminação das mulheres sob a revolução, apesar dos ideais revolucionários buscarem a igualdade de gênero. Em 1927, preparou um artigo curto que trazia à luz uma atividade pouco discutida: a atividade de montar. (JALLAGEAS, 2019, p. 43).

O artigo de Chub destacava a participação e qualidade profissional das mulheres enquanto montajistas – tradução escolhida por Jallageas para enfatizar o uso do gênero feminino plural – e finaliza exaltando não apenas a especialização da mão de obra, como também a forma com que as mulheres criavam um ambiente de trabalho que promovia a inclusão e o incentivo umas com as outras. Chub ainda desempenhou importante papel no trabalho e defesa de preservação fílmica, através do conceito de cinemateca. “Em verdade, a atuação de Chub extrapolou, e muito, a profissão de cineasta. Definitivamente, não foi apenas cinema o que ela realizou” (JALLAGEAS, 2019, p. 51).

É bastante impressionante que, mesmo mulheres que obtiveram certo êxito e visibilidade à sua época, com o passar dos anos tornaram-se desconhecidas e mesmo contestadas. Tomemos o caso de Mimí Derba e Emilia Saleny, pertencentes à primeira geração de realizadoras latino-americanas. (TEDESCO, 2019, p. 85)

María Herminia Pérez de León, conhecida apenas como Mimí Derba (1893 – 1953) e Emilia Saleny (1894 – 1978) foram atrizes, roteiristas, produtoras e as primeiras mulheres a dirigir um filme no México e Argentina respectivamente, em 1917. No mesmo ano, Derba participou de cinco longas-metragens, produzidos pela Azteca Film Company, fundada por ela e Enrique Rosas⁷³. Dos cinco filmes, Derba atuou em quatro deles e *La tigresa* (1917) foi o primeiro filme dirigido pela cineasta. Saleny, além de realizadora, fundou em 1915 a Academia de Artes Cinematográficas, sendo assim, a primeira professora de atores de cinema da América do Sul (TEDESCO, 2019, p. 88)

⁷³ Diretor de cinema mexicano.



Imagem 11. Ary Rosa, Cleo, Laes e outros membros da equipe. Fonte: Cinearte, 28 mai. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Figura 40. Matéria no Cinearte de 1930. ARAUJO, 2021. p. 67

No Brasil não foi diferente. Cléo de Verberena, nome artístico de Jacyra Martins da Silveira (1904 – 1972), é reconhecida como sendo a primeira mulher a dirigir um filme no país. No ano de 2021, a pesquisadora Marcella Grecco de Araújo publicou sua tese de doutorado intitulada “Cléo de Verberena: Cineasta Brasileira”, sendo essa a primeira pesquisa dedicada exclusivamente à cineasta.

Em 1931, Verberena atua e dirige seu primeiro filme, O Mysterio do Dominó Preto, filme baseado na novela de Martinho Corrêa.

Na história, Virgílio, interpretado pelo próprio Laes Mac Reni, é um estudante de medicina que, no meio do Carnaval de São Paulo, encontra uma mulher que diz ter sido envenenada. A personagem, interpretada por Cleo, é quem traja uma fantasia de Dominó Preto, e acaba sendo reconhecida por ele como uma antiga paixão. Apesar das tentativas de Virgílio e seu amigo Marcos de salvar a moça, ela morre e eles saem em busca do assassino. (RODRIGUES, 2022, s.p.)

De acordo com Araújo (2021), o filme foi exibido em cinco cidades brasileiras, São Paulo, Franca, Colina, Curitiba e Jacaré e foi muito divulgado antes mesmo de ser lançado como o primeiro filme dirigido por uma mulher. De forma geral, após o lançamento, as críticas foram boas e não questionavam o fato de ser uma mulher no comando das decisões criativas. “A única crítica encontrada por Araújo, no entanto, é implacável, diz que Cléo de Verberena poderia ter futuro na atuação, não na direção” (TEDESCO, 2019, p. 88). E ainda Tedesco finaliza, que assim, como tantas outras, Verberena abandonou o cinema por completo, deixando um vazio por muito tempo na cadeira feminina da direção cinematográfica brasileira.

Essas são apenas algumas mulheres que estiveram presentes na construção do cinema e a história as apagou. Todas elas foram de grande contribuição tanto como realizadoras, quanto como pensadoras, críticas e formadoras de opinião. Suas produções estavam acontecendo lado a lado de cineastas homens, com a diferença de que eles gozaram de sucesso e tiveram seus nomes destacados e ovacionados ao longo dos anos e para elas, apenas o ostracismo.

Reconhecer que a história não fez questão de evidenciar a participação dessas mulheres é o primeiro ponto a ser considerado. Elas existiram. Elas produziram. E a partir daqui, é essencial nos dedicarmos a reformular essa construção histórica, trazendo à tona as obras perdidas e pouco estudadas, para que possamos valorizar uma nova narrativa.

2.3 – Estudos culturais como potencializador do cinema de mulheres

Como o olhar historiográfico e cultural vem sendo modificado afim de incluir de forma equilibrada a participação da mulher enquanto sujeitas históricas e realizadoras? A história escrita nem sempre é a mais completa e, infelizmente, essas lacunas deixadas em diferentes momentos ou setores influenciam diretamente na construção social do presente e futuro. Cineastas como Alice Guy Blaché e tantas outras como mencionadas no subcapítulo anterior passaram anos na sombra do prestígio de realizadores homens e ainda estão sendo redescobertas e analisadas mediante os olhos acadêmicos.

Um dos pontos chave para que isso fosse possível foi o surgimento dos Estudos Culturais, que por meio da interdisciplinaridade enxerga as políticas socioculturais como forma de constituição e entendimento dentro dos estudos acadêmicos. “É um

campo de estudos onde diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea. ” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 88). Os estudos culturais surgiram principalmente a partir da perspectiva de interesse no valor das experiências e produções artístico-culturais da classe operária e, conseqüentemente, se estendendo a outros grupos minoritários ou que eram considerados marginalizados pela sociedade. Nesse caso, classe trabalhadora, negros e negras, mulheres, pessoas da comunidade LGBTQIA+, entre outras diferentes categorias e subcategorias que podem ser estudadas em diversos recortes históricos, territoriais e culturais.

Em primeiro lugar, deve-se acentuar o fato de que os estudos culturais devem ser vistos tanto do ponto de vista político, na tentativa de constituição de um projeto político, quanto do ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 88)

O ponto político dentro dos estudos culturais que Escosteguy menciona seria através da análise dos movimentos sociais que visam a reivindicação de direitos, assim como a validação enquanto sujeito participante e/ou protagonista da sociedade em que faz parte. Como exemplo, podemos tomar o próprio movimento feminista, que de forma gradual ao longo dos anos, foi estabelecendo perspectivas de acordo com o período histórico que se desenrolava. Enquanto que o ponto teórico é desenvolver os questionamentos políticos levantados através desses movimentos sócio-culturais por meio de um cruzamento entre disciplinas com o objetivo de ampliar o pensamento a respeito de como certos grupos são definidos culturalmente. Nessa abordagem cultural, a interseccionalidade permite que os estudos sejam amplificados nos mais diferentes setores acadêmicos.

A conexão entre a história das mulheres e a política é ao mesmo tempo óbvia e complexa. Em uma das narrativas convencionais das origens deste campo, a política feminista é o ponto de partida. Esses relatos situam a origem do campo na década de 60, quando as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas, prova de atuação das mulheres, e também, explicações sobre a opressão e inspiração para a ação. (SCOTT, 1992, p. 64)

Scott ressalta que essas narrativas convencionais relatavam que,

Mais tarde – em algum momento entre a metade e o final da década de 70 – continua o relato, a história das mulheres afastou-se da política. Ampliou seu campo de questionamentos, documentando todos os aspectos da vida das mulheres no passado, e dessa forma adquiriu uma energia própria (SCOTT, 1992, p.64)

Como a própria autora aponta, o acúmulo dessas narrativas em artigos e monografias, e também a emergência de “autoridades intelectuais reconhecidas”

legitimavam, em parte, ao que parecia, “a distância do campo da história das mulheres da luta política” (SCOTT, 1992, p.64). Nessa interpretação, a emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolveria, “uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise” (SCOTT, 1992, p.65). Nisso, Scott salienta que essa narrativa linear “representa mal a história das mulheres e seu relacionamento, tanto com a política, quanto com a disciplina da história” (SCOTT, 1992, p.65), e que a história do campo necessita de “um relato mais complexo”. E nesse sentido, a autora apresenta sua crítica:

Embora a história das mulheres esteja certamente associada à emergência do feminismo, este não desapareceu, seja como uma presença na academia ou na sociedade em geral, ainda que os termos de sua organização e de sua existência tenham mudado. Muitos daqueles que usam o termo gênero, na verdade se autodenominam historiadores feministas. Isso não é somente uma submissão política, mas também uma perspectiva teórica que os leva a encarar o sexo como um modo melhor de conceituar a política. (SCOTT, 1992, pp.65-66).

Importante destacar que, a partir do fim da década de 1970 e início dos anos 1980, a noção de política vai sendo utilizada em vários sentidos, sendo ampliada por aquelas pessoas que escrevem a história das mulheres, na tentativa de “desafiar a autoridade dominante na profissão e na universidade e para mudar o modo como a história é escrita” (SCOTT, 1992, p.66). E como a autora afirma, “a narrativa da história das mulheres [...] é sempre uma narrativa política” (SCOTT, 1992, p.67).

Assim, podemos perceber que a amplificação do campo da história das mulheres, seja com novos sentidos do conceito de política, seja com a adoção do conceito de gênero como uma categoria de análise, foi sendo possível, cada vez mais, a incorporação de abordagens políticas e socioculturais.

No campo dos estudos culturais voltados às relações de gênero no âmbito do cinema, temos como um dos pontos mais marcantes o texto Prazer visual e cinema narrativo da pesquisadora Laura Mulvey, publicado pela revista Screen em 1975, em que propõe duas estruturas principais de prazer no olhar cinematográfico, sendo a primeira escopofílica, no qual o prazer está em submeter a outra pessoa como objeto, levando em consideração o estímulo sexual; e a segunda, como a constituição do ego, em que há uma busca de identificação com a imagem vista na tela.

A magia de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se faz dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas um aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema

dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante (MULVEY, 1975, p. 440)

O texto de Mulvey destaca a teoria freudiana do falocentrismo, que é o que sustenta a sociedade patriarcal até os dias de hoje, tendo a mulher subjugada em detrimento de um poder que estabelece o falo como símbolo determinante para uma soberania institucional. Prazer visual e cinema narrativo é até hoje utilizado quando discutimos sobre o olhar masculino e representação feminina na tela, pois foi um divisor de águas para as necessidades que brotavam dos debates acadêmicos em relação aos estudos das mulheres dentro da produção cinematográfica.

Ainda sobre o olhar no cinema, Maria Bernadete Brasiliense aborda como uma forma de expressão discursiva. A obra é resultado de uma criação da realidade cultural em um determinado período histórico, sendo que este discurso é diretamente influenciado pela experiência e conhecimentos de quem cria. “A expressão própria de uma época está, pois, inscrita nas criações estéticas, na política, nos saberes e na teoria daquele tempo” (BRASILIANSE, 2017, p. 123). A autora também destaca que:

A obra então é um detalhe material que deixa um número de signos portadores de um valor simbólico e econômico, dentro de uma cultura que a delimita. Os discursos são apropriados pelo autor cuja obra o representa e nos remete, a um só tempo, ao autor e sua cultura, seus discursos, seu tempo histórico. (BRASILIANSE, 2017, p. 122)

Reacender a luz para determinadas obras de diferentes períodos históricos contribui para que haja novas interpretações, aprofundamentos ou até mesmo discordâncias. Não é possível compreender as diferentes experiências nos diversos períodos históricos, todavia, sabemos que o passado e presente se relacionam, influenciando um ao outro, uma vez que vivenciamos processos históricos.

[...] a história não recupera o real do passado, mas constrói um discurso sobre ele, trazendo tanto o olhar quanto a própria subjetividade do historiador que recorta e narra o passado, deixando explícito que o domínio que os historiadores têm é sempre parcial. (MATOS, 1998, p. 67)

Abordar o passado implica em tratar com a participação de um olhar que pode ser considerado como pessoal, valorizando a vivência e experiência do indivíduo, e também é uma participação social, pois este indivíduo está contextualizado num tempo e espaço, e, portanto, essa relação entre o pessoal e o social contribuem para as formações discursivas criados pelos e pelas agentes da história. E por isso, o fator experiência também passa a ser considerado quando tentamos definir elementos que pensam o passado (e o presente) a partir de uma abordagem cultural.

O conhecimento é alcançado através da visão; a visão é uma apreensão direta, imediata de um mundo de objetos transparentes. De acordo com essa contextualização, o visível é privilegiado: o ato de escrever é, dessa forma, colocado a seu serviço. Ver é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão – a comunicação do conhecimento conseguido através da experiência (SCOTT, 1999, p. 23).

O que Scott traz é a forma de constituição do conhecimento levando em consideração a experiência da narradora ou narrador. É comum escutarmos o uso do termo “lugar de fala”⁷⁴ em plataformas e movimentos digitais. Quem possui lugar de fala para determinado assunto? Até que as mulheres ocupassem posições enquanto narradoras de suas histórias, elas estavam à mercê de um conhecimento superficial e apenas de observação de um grupo que determinava as regras de relações sociais, culturais e econômicas – o homem branco.

Enquanto a história era apenas contada através do olhar e dos discursos do homem branco, o conhecimento, a apreensão direta como Scott aponta, ficava restrita a uma narrativa insuficiente e parcial.

Ao inserir o indivíduo estudado como sujeita ou sujeito pesquisador ou pesquisadora, trazemos a experiência como parte do discurso e, conseqüentemente, o espaço para debate de grupos que são considerados minorias, cresce ao ponto de tomar vida própria. A presença crescente das mulheres em diferentes espaços instigou os interessados na reconstrução das experiências, vidas e expectativas das mulheres nas sociedades passadas. (MATOS, 1998, p. 67).

A história das mulheres, sugerindo que ela faz uma modificação da “história”, investiga o modo como o significado daquele termo geral foi estabelecido. Questiona a prioridade relativa dada “história do homem”, em oposição à história da mulher”, expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos. E, mais fundamentalmente, desafia tanto a competência de qualquer reivindicação da história de fazer um relato completo quanto à perfeição e à presença intrínseca do objeto da história – o Homem universal. (SCOTT, 1992, p. 78)

O corpo pesquisador e pensador é inteiramente ligado aos interesses do grupo a que pertence. Homens brancos não teriam interesse em pesquisar especificamente mulheres como forma de exaltação protagonista. Aqui poderíamos mencionar a ideia de um interesse em manter uma conformidade já estabelecida pelas instituições de poder.

Olhar para a história e as possibilidades que ela apresenta para que se possa estabelecer conexões entre diferentes períodos, é o que os estudos de cinema de

⁷⁴ Conceito discutido no livro *O que é lugar de fala?* de Djamila Ribeiro, onde a autora discorre sobre não apenas o que se fala, mas quem fala, pois o lugar em que o indivíduo ocupa dentro da sociedade influencia ou não o seu discurso.

mulheres vêm fazendo nas últimas décadas. A pesquisadora Maria Célia Orlato Selem (2016) observa que é preciso entender que existem duas vias quando se trata de cinema de mulheres, uma sendo feminina e a outra feminista. A primeira seria um cinema que não foca na categoria cinema de mulheres como um gênero cinematográfico, mas sim a construção de uma experiência feminina retratada em tempos, percepções, fatos, relações, silêncios que podem ou não expressar políticas e poéticas feministas. (SELEM, 2016, p. 53)

Pensar o trabalho das mulheres detrás das câmeras, registrando subjetividades femininas, torna-se, portanto, uma escolha política, pois diz respeito à possibilidade de localizá-las como sujeitos de seu próprio discurso, capazes de compartilhar experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. (SELEM, 2016, p. 53)

Enquanto o campo histórico tenta se afastar do fator político para reescrever a história das mulheres de uma forma muito mais vasta, o cinema de mulheres pela linha feminista é diretamente ligado ao ato político, uma vez que a construção artística é direcionada ao questionamento social. O olhar das mulheres atrás das câmeras enquanto diferença subjetiva importa nessa discussão, desde que elas se permitam afetar pela experiência feminina, a qual só é possível nas culturas em que a diferença sexual produza sentido. (SELEM, 2016, p. 52).

No caso da cineasta Alice Guy Blaché olhamos tanto para a forma diferenciada com que sua carreira foi reconhecida, uma vez que, ela recebeu o mesmo prêmio (Legião de Honra) que o cineasta Georges Méliès com uma diferença de quase trinta anos. Mesmo que ela tenha produzido por quase dez anos a mais que ele, o fato de não existir um interesse pela sua contribuição por parte da comunidade cinematográfica traz à tona como as conquistas e participações das mulheres eram facilmente desconsideradas de valor. O breve período que Alice Guy Blaché conseguiu capturar a atenção para sua participação e realização na década de 1950 não foi o bastante para que a sua experiência e sua visão fossem consideradas suficientes para uma publicação dentro de suas próprias diretrizes.

Essa expectativa alia-se à pluralidade de possibilidades de olhares sobre o passado – mostrando que este pode ser desvendado a partir de múltiplas questões, entre elas as motivadas pelo presente – permite perceber toda uma vinculação entre a produção acadêmica e a emergência dos movimentos feministas e de mulheres. (MATOS, 1998, p. 67)

Quando Alice escreveu em suas memórias que tinha consciência de que “seu sexo” era um fator que teria sido levado em conta e decisivo se Gaumont soubesse do

potencial da indústria, de certa forma, existe nessas palavras um certo conformismo, mas não por se considerar incapaz de lidar com o mercado gigantesco que o cinema se tornou, mas um conformismo ao tratamento relacionado ao “seu sexo”. Tratamento este que foi e ainda é questionado pelo presente, através dos movimentos feministas, assim como a interdisciplinaridade dos estudos culturais.

[...] considero o cinema como um lócus de criação marcado pela experiência de gênero e, nesse sentido, filmes dirigidos por mulheres, centrados em subjetividades femininas, podem contribuir para a crítica cultural às sociedades patriarcais, propiciando outros sentidos para o imaginário social. (SELEM, 2016, p. 51)

Reacender essas histórias e proporcionar a devida atenção às suas criações através de debates e estudos, permite que possamos colaborar com esses questionamentos a fim de apontarmos as diversas possibilidades de visões pelo universo feminino, que tanto Alice Guy Blaché, quanto tantas outras cineastas, colocaram em suas produções. Quando saímos da superficialidade de apenas tomar conhecimento de suas participações nesses cenários e mergulhamos em suas contribuições enquanto artistas, cidadãs, mães, esposas, empreendedoras, inventoras e principalmente sobre o peso de ser mulher na sociedade em que existiram, exploramos um novo caminho a ser considerado para auxiliar nas percepções tanto do presente quanto futuro.

Por isso, reafirmando a justificativa de definir Alice Guy Blaché como objeto desta pesquisa, pretendemos ampliar ainda mais o conhecimento de suas produções fílmicas dentro da academia brasileira, assim como tentar encontrar elementos que possam ser lidos como feministas dentro de suas construções narrativas, mesmo que não tenha sido feito abertamente pela cineasta.

Capítulo 03 – Desdobrando as obras de Alice Guy Blaché



Figura 41. Alice Guy Blaché e equipe de filmagem, s.d. Site Daily Telegraphy

3.1 – Um feminismo que incomoda muita gente: Consequências do feminismo de Alice Guy Blaché

Em 1906, Alice Guy Blaché lança na França o filme *Le resultat des femismin*, traduzido para o português como Consequências do feminismo. O filme com menos de sete minutos, aborda uma sociedade dominada por mulheres e homens em papéis sociais até então atribuídos às mulheres.

O filme pode ser considerado como apoiador do movimento feminista da época, assim como, a temática abordada pode ser uma sátira sobre o que as feministas pretendiam conquistar. O filme foi refeito pela então produtora de Alice Guy Blaché, Solax, em 1912, nos Estados Unidos. A própria divulgação do filme trazia uma mensagem ambígua que reforça as dúvidas em torno da produção: “Uma cena humorística mostrando homens reduzidos a lavar suas próprias roupas, passar, costurar e até fazer chapéus para suas esposas!” (MCMAHAN, 2003, p. 235)⁷⁵, o que contribui para que, até hoje, haja uma difícil interpretação do filme.

Para que possamos explicar melhor sobre os pontos que o filme aborda é relevante contextualizarmos a história de Alice Guy Blaché, assim como o período histórico em que o filme foi concebido. O foco principal é a temática levantada pela cineasta, bem como as relações possíveis entre sua obra e o movimento feminista, de forma afirmativa. Para isso, vamos trabalhar com uma análise fílmica de conteúdo e linguagem, fazendo uma decomposição da obra e levando em consideração os aspectos pessoais da cineasta e os historiográficos.

Sobre história e cinema como debate metodológico, a pesquisadora Monica Kornis apresenta a metodologia de análise fílmica do historiador Marc Ferro (1968), discorrendo sobre os diferentes aspectos que podem ser considerados ou não, na análise do filme. “As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise de filme” (KORNIS, 1992, p. 242).

Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade política e social. (KORNIS, 1992, p. 244)

⁷⁵ Texto original: “A humorous scene showing men reduced to doing their own washing, ironing, sewing, and even making hats for their wives!”

Kornis afirma que o objetivo de Ferro no artigo *Analyse de film* (1968) é “analisar o filme juntando o que é filme – planos, temas – com o que não é filme – autor, produção, público, crítica, regime político” (KORNIS, 1992, 244). Nesse sentido, é preciso destacar que em 1906, Alice Guy Blaché havia recebido um pedido de casamento e levou mais de seis meses para aceitar, e também havia deixado evidente sua intenção de matrimônio, que seria apenas para gerar filhos ou filhas. A cineasta era independente e sempre salientou que amava seu trabalho como realizadora. Quando lançou *Consequências do Feminismo*, Alice Guy Blaché já havia feito outros filmes com protagonismo feminino.

Em *Madame a des envies* (1906), Alice Guy Blaché cria uma personagem grávida, que possui desejos incontroláveis e precisa roubar alimentos e bebidas para satisfazê-los. Em uma das cenas, Alice Guy Blaché cria o primeiro *close up* do cinema e o foco é uma grávida se deliciando com um objeto fálico – um pirulito – que acabara de roubar de uma criança.

Os close-ups em *Madame a des envies* são tão próximos que nos é permitido esquecer o estado de gravidez da mulher; ela está envolta de vestimentas que se assemelham a de uma freira adicionando uma camada de sátira ao que caso contrário, seria simplesmente voyeurístico. “ (MCMAHAN, 2002, p. 37)76

⁷⁶ Texto original: *The close-ups in Envies are not so close that we are allowed to forget the woman's very pregnant state; her condition and the way she is swathed in nun-like drapery add a layer of satire to what would otherwise be simply voyeuristi.*



Figura 42. Frame do filme *Madame a des envies*, de Alice Guy Blaché, 1906
Acervo Gaumont Treasures.

A pesquisadora Manuela Penafria apresenta algumas metodologias de análise fílmica e uma delas é que o conteúdo da obra é o centro de tudo. Onde se considera o tema da obra em primeiro lugar.

Penafria ainda propõe a divisão da análise entre interna e externa, sendo interna, tudo o que envolve o realizador ou a realizadora e suas obras, analisando como um conjunto, e mesmo que os filmes sejam divergentes, apresentem pontos em comum. Já na análise externa, leva-se em conta fatores que não sejam da alçada da produção, e que ocorram tanto como forma influenciadora narrativa ou produtiva, desde que não sejam controladas pela produção, podendo ser considerações políticas, sociais e econômicas do período de execução e lançamento do filme.

Considerando que até 1906, Alice Guy Blaché já havia produzido dezenas, talvez centenas de filmes, é preciso levar em conta tanto o catálogo de obras, quanto as próprias temáticas que a cineasta vinha abordando. Como já abordado no capítulo 01, Alice Guy Blaché em 1900 poderia estar representando nas telas uma identidade *queer* e abraçando a possibilidade de liberdade sexual lésbica.

Ainda no ano de 1906, e de acordo com a cronologia do box comemorativo da Gaumont, antes de *Consequências do Feminismo*, Alice Guy Blaché lança *La Femme Collante*.

Em *La Femme Collante* (1906), *The Sticky Woman*, uma jovem (não interpretada por Alice) é obrigada a mostrar a língua para lambar selos postais. Um homem nos correios, outro cliente, fica nervoso enquanto observa a jovem lambar os lábios. Ele a agarra, a beija em cheio nos lábios, mas então o bigode fica grudado na boca dela. O par tem que ser cortado com tesoura e a jovem acaba com o próprio bigode. (DIETRICK, 2015, p. 254)⁷⁷

O filme é feito inteiro em um plano americano e possui cortes. São cortes sem intenção de montagem, apenas de passagem de tempo. A mulher que lambe os selos é uma funcionária e veste um avental e touca de trabalho doméstico. A patroa é ríspida com ela e apenas usa seu dom de colagem com a língua. O homem, excitado com a possibilidade sexual de possuir tal mulher, avança e a beija forçadamente.

A personagem da mulher grudenta é pode ser lida como a representação da mulher de classe trabalhadora que serve a patroa em qualquer situação, mesmo que seja humilhante e ainda precisa se submeter a investidas abusivas por parte dos homens. Alice Guy Blaché não deixa de apresentar o filme em forma de comédia, porém, suas comédias são em tons de sátira, de uma risada debochada sobre diferentes assuntos sociais e culturais.

Valorizava-se o homem por sua capacidade de ação, praticidade e objetividade, sucesso, força e iniciativa, e vinculavam-se os atributos da virilidade ao trabalho, que deveria desempenhar uma função central na vida do homem, fazendo-o sentir-se reconhecido e aceito socialmente. (MATOS, 2011, p. 132)

O homem com confiança e iniciativa, beija forçadamente a mulher grudenta, fincando sua determinação de controle e domínio em um corpo considerado inferior. Contudo, o símbolo de força e sucesso, não fica impune, pois ele acaba perdendo literalmente seu bigode justamente para a mulher que abusou. “Podemos salientar que, na França do final do século XIX, os empregados domésticos e garçons de receitas do Banco da França reivindicavam o direito de usar bigodes, considerados um símbolo de masculinidade.” (QUEIROS, 2016, p. 122).

O então símbolo dessa masculinidade passa para a mulher representada pelo grupo de minoria e suscetível a domínio tanto pelas instituições de poderes – representada pela patroa – quanto pela diferenciação de gênero, definida pelo sexo biológico. Queiros (2016) observa as diferentes representações de masculinidades ao

⁷⁷ Texto original: *In La Femme Collante (1906), The Sticky Woman, a young woman (not played by Alice) is required to stick out her tongue to lick postage stamps. A man in the post office, another patron, gets worked up while he watches the young woman lick her lips. He grabs her, kisses her full on the lips, but then his mustache gets stuck to her mouth. The pair has to be cut apart with scissors and the young woman ends up with her own mustache.*

longo do tempo e como isso influenciou principalmente o significativo do homem operário e como essa significância inspirou na construção de uma necessidade de brutalidade por parte da classe operária, mas que o recorte histórico social também deve ser levado em conta.

Todavia, deve-se fazer a ressalva de que esta agressividade que permeia o comportamento masculino não pode ser vista como um elemento inato, de características biológicas, uma vez que a masculinidade é uma construção social, portanto histórica, cultural e relacional. (QUEIROS, 2016, p. 123).



Figura 43. Frames do filme *La Femme Collante* (1906) de Alice Guy Blaché. Coleção Gaumont Treasures.

Para que possamos discutir sobre o filme *Consequências do Feminismo*, precisamos levar em conta as diferentes perspectivas apresentadas por Alice Guy Blaché em seus filmes anteriores, assim como o movimento feminista nos primeiros

anos do século XX estava sendo retratado em termos de chacota, e quais eram os focos (figuras públicas e discursos) em destaque. O movimento do sufrágio tomava conta do mundo ocidental e aos poucos as mulheres começavam a conquistar o direito ao voto, organizadas em grandes manifestações, apoio e também discordâncias. Entre 1900 e 1910, jornais e folhetins publicavam ilustrações e charges criticando as manifestações das sufragistas tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa. Elas viraram motivo de chacota. Caricaturas de mulheres estampavam os jornais com frases como “sufragistas que nunca foram beijadas”, na tentativa não apenas de enfraquecer o movimento, como de desmerecer as mulheres que faziam parte dele.

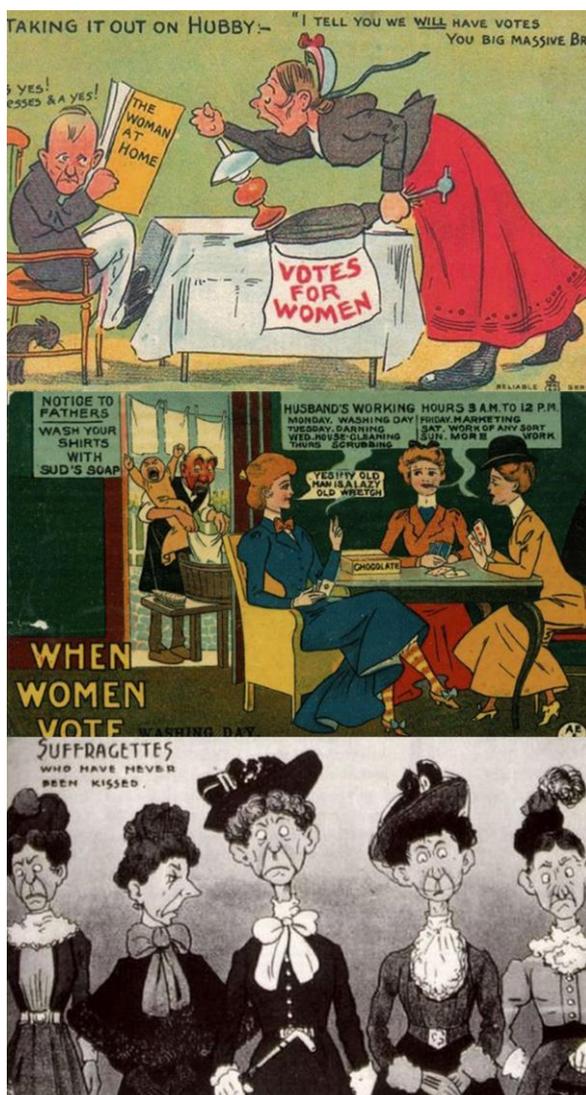


Figura 44. Coleção de *Postcards* de Caterine Hele Palczewski. Datação estimada de 1900-1910. Postcard Archive. University of Northern Iowa.

No final do século XIX alguns nomes se destacavam na luta pelos direitos das mulheres na França. A jornalista e militante Hubertine Auclert (1848-1914) “publicou o

La Citoyenne (1881-1891), periódico voltado quase que exclusivamente pela luta de uma sociedade mais igualitária para as mulheres, como também será a primeira mulher a se autodeclarar feminista” (PASTORINI, 2021, p.62). A francesa Louise Michel foi até 1905 – ano de sua morte - poeta, anarquista, feminista, professora e militante, principalmente pela educação para meninas e mulheres. Michel era figura conhecida pela luta das minorias e suas revoltas foram marcadas por várias prisões ao longo dos anos. Em 1903, Marie Curie, cientista polonesa, radicada na França, ganha seu primeiro prêmio Nobel em física.

Durante o final do século XIX e começo do século XX, a luta pelo direito ao voto por parte do movimento feminista era marcante no mundo todo e algumas datas são importantes destacarmos para entendermos como a pauta estava sendo tratada em diferentes países. Em 1893, a Nova Zelândia se tornou o primeiro país a conceder o voto às mulheres. Emmeline Pankhurst, britânica e uma das líderes do movimento sufragista, após anos na luta em meios políticos pela consolidação do direito ao voto feminino, funda em 1903 a organização Women's Social and Political Union, movimento militante que durou até 1917. Em 1906, a Finlândia concede o direito às mulheres votarem, enquanto que nos Estados Unidos foi no ano de 1920, no Reino Unido em 1928, no Brasil em 1932 e na França apenas em 1945.

Consequências do feminismo é um filme em que é apresentado uma “sociedade reversa”, de forma a provocar o riso através do estranhamento. Mulheres ocupam posições de dominância, enquanto os homens desempenham tarefas domésticas. A pesquisadora Gabriela Ribeiro (2022) traz em sua pesquisa as representações das mulheres em *sitcom*, as diferentes interpretações sobre comédia e a imagem que a comicidade apresentou ao longo da história, mas principalmente sobre a participação da mulher na comédia.

A comédia foi rebaixada durante toda a história como um gênero menor e indigno pela sociedade, além de ter sido classificado como impuro e pecaminoso pela Igreja Católica durante toda a Idade Média na Europa. A comédia, então, se estabeleceu como um gênero intrinsecamente masculino dadas as suas características opostas à delicadeza e pureza comumente ligadas ao feminino. (RIBEIRO, 2022, p. 31)

Essa pureza e delicadeza que são subvertidas e arrancadas das atrizes e depositadas nos atores do filme de Alice Guy Blaché. Sobre o que faz rir e como fazer rir, a partir de narrativas construídas, Ribeiro utiliza principalmente dois autores – Propp (1992) e Bergson (2018) para explorar as diversas vertentes que a comédia pode

absorver a fim de promover o riso. Entre eles estão as características físicas e intelectuais sendo destacadas, a necessidade do fator humano, o uso de estereótipos, entre outros. Contudo, uma definição de comicidade que ela apresenta de Bergson é interessante destacar aqui, que seria a dos “papéis invertidos”, ou seja, tudo aquilo que vai contra o que conhecemos como já determinado ou até mesmo correto. O filme aqui discutido propõe esse conceito, ao expor “papéis invertidos” entre homens e mulheres. Utilizando-se da comédia, a cineasta poderia estar propondo uma “inversão de papéis” como forma de crítica social sobre as determinações que homens e mulheres possuem papéis pré-estabelecidos dentro da sociedade e como isso seria visto ou até mesmo vivido.

Esse “mundo reverso” que Alice Guy Blaché apresenta é caracterizado pela ridicularização dos personagens masculinos que são identificados como femininos, instituindo uma determinação de que a feminilidade é algo inferior e por isso, digna de risos e exclusões. Enquanto que as mulheres que representam posturas e comportamentos destinados aos homens, são respeitados ou em alguns casos alvos de pena e compaixão quando reduzidos a cuidar das tarefas domésticas e/ou dos filhos e filhas, da mesma forma como as charges acima descrevem sobre os resultados do feminismo.

Dentro do conceito em que o filme está inserido, mulheres são designadas a desenvolver apenas trabalhos domésticos, tais como passar, costurar e organizar a casa. Enquanto os homens apenas usufruem desses benefícios.



Figura 45. Frame do filme *Consequências do feminismo* (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

Uma cena em especial do filme reflete perfeitamente esses conceitos de expectativas comportamentais de determinados gêneros. É quando o protagonista está em casa com o pai e a mãe. Enquanto ele está sentado em frente a uma máquina de costura, o pai está terminando de passar uma pilha de roupas e a mãe sentada com os pés apoiados em uma cadeira fumando. A mãe levanta, serve-se de uma bebida e sai da sala, mas enquanto está saindo, mostra uma postura bruta, derrubando uma cadeira e a deixando dessa forma. O pai então termina de passar a roupa, guarda a tábua, recolhe a cadeira e de forma afetuosa beija o filho antes de se retirar. Essas nuances em formato de atuação, são pontos que podem nos fazer compreender melhor a intenção de crítica da cineasta. Sobre esses elementos, Pereira (2016) aponta:

Elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela sociedade, o que pode ser interpretado de diferentes formas: *a)* uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antônimo de machismo); *b)* uma representação grotesca dos medos masculinos diante da possibilidade de instituição de uma estrutura matriarcal; *c)* uma visão feminista que encara a própria diferenciação de gêneros como supérflua. (PEREIRA, 2016, pp. 30 – 31)

O primeiro elemento destacado seria se a cineasta estaria perpetuando o mesmo discurso de chacota com as feministas e apresentando uma visão em que realmente seria completamente inaceitável uma sociedade comandada por mulheres. Para essa opção, vimos que poderia ser difícil de considerar, já que a trajetória artística de Alice Guy

Blaché, somadas as suas experiências de vida, não condizem com uma construção narrativa literal de negação aos direitos femininos.

O segundo elemento seria que o filme é uma sátira aos receios que os homens podiam possuir ao perder o controle para as mulheres e esse medo seria para posições que eles consideravam inferiores. Essa alternativa é a que poderia ser mais promissora quando estudamos a história e as obras de Alice Guy Blaché. Sátira é algo extremamente presente em seus filmes, e o fato dela ter admitido em suas memórias que sabia que o “seu sexo” era fator para que lhe cortassem direitos ou confianças artísticas, condiz melhor com a linha traçada até aqui.

Mas ainda poderia existir uma terceira possibilidade, que seria mais complexa sobre a diferenciação de gêneros, na qual Alice Guy Blaché levantaria um tópico sobre essa constante necessidade de estabelecer papéis para determinados corpos que representam os conceitos de feminilidade e masculinidade, e como essa diferenciação poderia ser considerada socialmente desnecessária. Sendo esta a mais completa e interessante alternativa apresentada por Pereira (2016), uma vez que demonstra as possibilidades de questionamentos de constituições de papéis sociais, que hoje identificamos como estudos de gênero, já poderiam estar sendo discutidas e levantadas no primeiro cinema, de forma que a parte dominante não tenha reconhecido a ironia apresentada em forma de suporte disfarçado à dominância masculina.

Explorando ainda essa terceira alternativa, podemos nos aprofundar na premissa: agressividade versus afeto, que o filme apresenta, sendo cada um representado por um papel social pré-estabelecido. Os papéis de representação masculina são sempre recheados de atitudes grosseiras, violentas, rudes e abusivas. Enquanto que a representação feminina é afetuosa, ingênua e dedicada. Mas essas características não são apresentadas de forma sutil. Todas elas são destaques durante as cenas e enfatizam as necessidades de diferenciação comportamental entre feminino e masculino.

Durante o filme, o protagonista enfrenta um caso de assédio na rua por parte de uma mulher e é defendido por outra, que acaba o assediando da mesma forma, sem que o protagonista rejeite de forma objetiva, ainda sim mostrando-se desconfortável pela atitude. Após essa mesma mulher o convencer a fugir da casa dos pais com ela, em um momento íntimo entre os dois, a mulher avança para cima do homem que tenta se desprender e encontra como forma de fugir da situação, encenar um desmaio.



Figura 46. Frame do filme *Consequências do feminismo* (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.



Figura 47. Frame do filme *Consequências do feminismo* (1906) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

As cenas são tão rápidas que, às vezes, é difícil perceber algumas nuances, assim como também entender que o filme passa por uma mudança temporal. Essa era uma característica comum nos filmes do primeiro cinema. Assim como as atuações envolviam uma caracterização teatral muito forte, os cortes entre as cenas eram muito rápidos, não permitindo muitas vezes uma identificação mais detalhada sobre a narrativa fílmica.

São filmes com um ritmo diferente: as vezes a ação se realiza tão rápido que termina antes que possamos entender do que se trata. Além disso, cenas inteiras são mostradas a grande distância da câmera, impedindo que se veja muito bem o rosto das pessoas filmadas. (COSTA, 2005, p.19)

Essa distância que Costa menciona é exatamente o uso exclusivo de planos abertos e câmera fixa, o que dificultava mais ainda a identificação de expressões faciais, ou até mesmo como nesse caso do filme, a passagem de tempo dentro do enredo. Após a cena do desmaio do protagonista, ele então surge com dois filhos, e numa discussão acalorada com a esposa em uma rua movimentada com vários homens com seus filhos, ele arremessa algo no rosto da esposa e todos os homens saem em sua defesa. Esse momento serve de gatilho para uma rebelião no final do filme. Em um bar, várias mulheres estão bebendo, fumando e rindo do homem que acabaram de expulsar do bar. É quando todos os homens que estavam do lado de fora entram e juntos expulsam as mulheres do bar, ocupando o lugar delas com bebidas e cigarros.

No final, a rebelião dos homens femininos reintroduz a ordem, sendo que também aí a cineasta revela a polissemia da sua arte. Como interpretar este epílogo? Sugere-se que os lugares “feminino” e “masculino” devem ser mantidos como instrumentos de preservação de um equilíbrio social? Ou apura-se que, apesar de ações rebeldes e esporádicas tentativas de alterar os dispositivos de poder instituído, a sociedade patriarcal será sempre dominante? Recorrendo a uma visão transversal, pode dizer-se que, tanto nos seus filmes como nas declarações públicas que efetuou, Alice Guy assumiu as dualidades intrínsecas ao(s) feminismo(s) e aos (aparentemente antagônicos) estereótipos da feminilidade. (PEREIRA, 2016, p. 31)

Pereira também levanta diferentes formas de interpretação sobre as intenções da cineasta com relação ao encerramento do filme. Tanto a possibilidade de que a retomada dos homens ao poder seja uma forma de estabelecer uma afirmação de que eles pertencem de fato a esse lugar e dessa forma, uma ordem se afirma. Ou a possibilidade de uma crítica ainda maior, que seria sobre a persistência de instituições em se manter no poder, mesmo que uma pequena parcela da sociedade tente mudar. Faço ainda uma terceira proposta de entendimento, ampliando a segunda possibilidade, onde ela apresentaria como solução de tomada de poder, a força enquanto grupo organizado pela reivindicação de ocupação de lugares (físicos e metafóricos) excludentes até então.

A cineasta nunca declarou⁷⁸ publicamente qualquer apoio ao movimento feminista, ou ao contrário. Entretanto, alguns pontos tanto da vida particular, quanto

⁷⁸ Simone Blaché, filha da cineasta afirmou em uma entrevista que a mãe nunca se declarou feminista. Disse ainda que Alice Guy Blaché era tradicional em alguns aspectos e que

profissional de Alice Guy Blaché trazem perspectivas interessantes a serem levantadas. Com a morte do pai, ela precisou estudar e trabalhar para ajudar a sustentar a mãe. Foi a primeira mulher a comandar um estúdio cinematográfico, o Solax, fundado em 1910, nos Estados Unidos. Ao longo de mais de vinte anos em que trabalhou na área, produziu, roteirizou e dirigiu centenas de filmes. McMahan afirma que Alice Guy Blaché utilizava de sua influência para incentivar outras mulheres a tomarem posições de decisões criativas dentro do cinema e fazia questão de frisar que mulheres poderiam exercer qualquer função dentro da indústria, incentivo esse que pode ser entendido como uma mulher que não acreditava nas separações por definições biológicas. Em uma entrevista ela afirma:

Não há nada na realização de um filme que uma mulher não possa fazer tão facilmente como um homem, como não há nenhuma razão para que ela não possa dominar completamente cada pormenor técnico da arte. (BLACHÉ *apud* PEREIRA, 2016, pp. 32 - 33)

Durante toda sua carreira, Alice Guy Blaché além de comandar grandes produções, criou obras que priorizaram o protagonismo feminino em suas diferentes formas. Em *A Four Year Old Heroine* (1907), a cineasta apresenta como protagonista uma menina de apenas quatro anos como heroína quando ela auxilia na prisão de um foragido. No filme *A house divided* (1913), um casal decide se separar, mas continuam morando na mesma casa e as brigas entre os dois são completamente equivalentes, sem apresentar uma mulher submissa às atitudes do marido.

Esses são apenas alguns dos exemplos de obras que Alice Guy Blaché produziu durante sua carreira que devem ser analisados em conjunto, enquanto tentamos de alguma forma entender sua relação com as pautas feministas. Mesmo que ela nunca tenha levantado uma bandeira de apoio a causa de forma literal, suas obras podem evidenciar um registro sobre a maneira que a cineasta pensava acerca dos papéis das mulheres enquanto participantes da sociedade. Além disso, dentro do filme *Consequências do feminismo*, mesmo que de forma sutil e breve, Alice Guy Blaché destaca certos aspectos que seria difícil associar a um manifesto contrário ao movimento feminista. Por exemplo, a forma como as personagens que ocupam os lugares masculinos exibem comportamentos agressivos perante aos personagens de lugares femininos. Aspecto esse que não se encontra em suas demais obras. O filme a todo

valorizava muito a família. Mas ainda assim, que foi uma mulher que incentivou outras mulheres a buscarem seus espaços e independência. Trechos da entrevista podem ser vistos no filme *Be Natural* de Pamela B. Green de 2018.

momento enfoca essas características comportamentais, principalmente para se aproveitar dos estereótipos que representam feminilidade e masculinidade de uma forma cômica. E são nessas observações que encontramos as pistas necessárias para caracterizarmos os possíveis encontros com a luta feminista.

Quando ultrapassamos a superfície de homens andando delicadamente, costurando ou cuidando dos filhos, percebemos que a presença maior está no afeto que esses personagens depositam, como o beijo delicado do pai na testa do filho antes de se retirar da sala. Enquanto que para as mulheres que fumam, bebem e cortejam os homens, para além dos trejeitos de soberania, nota-se a hostilidade e a sensação de superioridade perante os homens. Dessa forma, se tirarmos todo o fator humorístico, que se caracteriza apenas pela exageração de atuação, poderemos ter um filme que facilmente se encaixaria dentro de um gênero dramático de apontamento sobre a problematização de dominância masculina.

3.2 – Millie Jessop: Entre os estereótipos e a independência da mulher do começo do século XX por Alice Guy Blaché

Em 1916, a cineasta Alice Guy Blaché lança o média-metragem de ficção *The Ocean Waif*, produzido nos Estados Unidos. O drama romântico conta a história de Millie Jessop, uma órfã que precisa fugir dos abusos do pai adotivo e em uma situação peculiar acaba se apaixonando por Ronald Roberts, um escritor comprometido. Entre os 40 minutos de filme, viajamos por diversos pontos interessantes dentro da construção narrativa e visual da personagem principal, tanto de estereótipos comuns sobre representações femininas, a momentos de completa quebra das expectativas com relação a essas representações. Ao longo do texto vamos discutir sobre algumas dessas formas, dividindo o filme em duas etapas, assim podemos expandir melhor o debate sobre as personagens femininas criadas por Alice Guy Blaché.



Figura 48. Frame do filme *The ocean waif* de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.

O filme se passa em uma cidade portuária chamada Port Sunray e tem como foco apenas duas locações diferentes, uma sendo a casa de Millie, que é de madeira e remetendo a uma casa de pescador, e a outra uma grande casa de campo abandonada inicialmente. Já nos primeiros minutos do filme, Millie é apresentada como uma jovem moça de origem muito simples, cabelos soltos e desganhados e roupas sujas e largas. A casa onde vive com o pai segue o mesmo padrão. Ao chegar em casa e servir o jantar para o pai, Millie é agredida pelo mesmo, e com a ajuda do vizinho, que evidentemente nutre uma paixão platônica pela protagonista, Millie reage à agressão do pai e foge. Ela encontra abrigo em uma grande casa abandonada, coberta por ratos, sujeira e completamente escura. Ao mesmo tempo, o co-protagonista, o escritor Ronald está de passagem pela cidade quando recebe um telegrama de sua editora, solicitando um novo romance. Ronald não perde tempo e decide encontrar um local tranquilo para escrever sua nova história. Assim, o escritor decide se acomodar na casa abandonada que Millie usa como seu esconderijo. Alguns moradores da cidade alertam o escritor sobre a casa ser mal-assombrada pelo fantasma de uma mulher. Millie percebe a presença de Ronald e seu funcionário, mas se esconde e permanece dessa forma por alguns dias. Durante esse tempo, ela rouba comida da cozinha e dorme em um colchão velho no sótão da casa. Até que, cansado das especulações de seu funcionário sobre a presença de um

fantasma na casa, Ronald sai em busca de uma resposta durante uma madrugada de escrita frustrada e, finalmente, encontra Millie.



Figura 49. Frame do filme *The ocean waif* de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.

Até este ponto do filme, podemos visualizar uma personagem com atitudes de independência, rebeldia e inteligência. Uma mulher que reage a uma violência doméstica e vai em busca de sua segurança. Para entendermos melhor o que uma mensagem como essa, criada em 1916 representa, é necessário ressaltar que nos Estados Unidos – onde foi produzido e lançado o filme – apenas em 1994 que foi sancionada uma lei federal que visava proteger mulheres em situação de violência - *Violence Against Women Act* (VAWA).

O desenvolvimento do VAWA foi resultado de décadas de elevadas taxas de violência contra mulheres no país. Na década de 60, por exemplo, tais crimes mais que dobraram nos Estados Unidos, cenário que despertou grande preocupação social e pública, superando a visão da violência familiar como um assunto apenas privado (SACCO *apud* BRAGA, SANTOS, 2019, p.1).

A pesquisadora Michelle Perrot, que estuda sobre a história das mulheres no ocidente ao longo do tempo, discorre sobre a presença da violência no âmbito familiar entre o final do século XIX e começo do século XX como algo completamente corriqueiro e naturalizado.

A quantidade de mulheres que apanhavam dos maridos era imensa. Bater na mulher e nos filhos era considerado um meio normal, para o chefe de família, de ser o senhor de sua casa - desde que o fizesse com moderação. Tal comportamento era tolerado pela vizinhança,

principalmente nos casos em que as esposas tinham reputação de serem donas-de-casa "relaxadas". (PERROT, 2007, p.77).

O homem da casa tinha a autoridade para repreender e punir sua esposa, filhos e filhas da maneira que considerava mais adequada, e muitas vezes, a forma mais recorrida era justamente a violência física, uma vez que “a família era considerada um espaço sagrado, acima do poder do Estado, e desvinculada das transformações políticas e econômicas”. (GOMES, DINIZ, ARAÚJO, COELHO, 2007, p. 506)

As relações familiares são permeadas por relações de poder, nas quais as mulheres, como também as crianças, obedecem ao homem, tido como autoridade máxima no núcleo familiar. Assim sendo, o poder do homem é socialmente legitimado, seja no papel de esposo, seja no papel de pai. (GOMES, DINIZ, ARAÚJO, COELHO, 2007, p. 506)

Tal poder é visto no personagem do pai de Millie, que não demonstra nenhuma relação de afeto, e sim apenas de poder. Desse modo, levanta-se aqui o questionamento sobre a premissa desta pesquisa, se a violência doméstica era considerada algo natural e de pouca importância para discussões amplificadas, o porquê da cineasta trazer isso de forma tão forte e repetitiva, já que a cena em que Millie volta para casa e reencontra seu pai, ele claramente tenta estuprar a filha. As pautas políticas levantadas pela primeira fase feminista, buscavam de alguma forma apresentar as injustiças sofridas pelas mulheres, através de uma constante dominância de poder institucional.

A busca pela *igualdade na universalidade*, discurso presente na primeira onda, faz com que as mulheres ocidentais colaborem com a anulação da subjetividade feminina em detrimento da absolutização de um modelo de sujeito - homem, branco e burguês – defendido pela Revolução Francesa. (JESUS, SACRAMENTO, 2013, p. 192).

Esta primeira fase feminista ficou marcada principalmente pelas imagens das sufragistas, mulheres que reivindicavam o poder do voto no começo do século XX na Inglaterra, como já destacado no subcapítulo anterior. Porém, o movimento era muito mais amplo e levantava o questionamento sobre a emergência de um sistema social que não excluísse as mulheres de papéis de decisão dentro do matrimônio e comunidade.

O feminismo, de modo geral, buscou, desde o início, a análise do fenômeno do patriarcalismo, denunciando as opressões, as construções históricas, as possibilidades de libertação, percebendo-o principalmente como um sistema de relações dominantes que impõe um padrão de valores e de comportamentos à sociedade. (MONTEIRO, GRUBBA, 2017, p. 266)

A personagem de Millie rompe essa naturalidade pela instituição de poder dentro da família ao se rebelar contra o pai. Millie pode ser vista como uma mulher atrevida,

respondona e que busca sua liberdade. E talvez seja por isso, que a personagem seja coincidentemente ou não de uma classe mais baixa. Já que a noiva de Ronald é representada de forma impecável ao reflexo exigido para os costumes e comportamentos de uma mulher. De certa forma, espera-se que o comportamento de Millie seja repreendido e punido com um final indesejado, para que se apresente uma certa reestruturação de posturas – consideradas femininas - e classes – Ronald casando com alguém da mesma classe social que a sua - contudo, Alice Guy Blaché busca apresentar uma solução de final feliz que podemos até mesmo entender como um processo irônico, pois como veremos no subcapítulo seguinte, a cineasta tinha plena consciência da necessidade de sempre apresentar finais felizes, independente da temática narrativa, para agradar tanto o público como as instituições de poderes representadas pela sociedade. Ao apresentar a representação de uma mulher de classe mais baixa, que foge da violência doméstica, envolve-se de forma livre com um homem de classe econômica superior e ainda é compensada com um final feliz, poderia ser uma faísca interessante para a perspectiva feminista da época, já que ao ser exibida para diferentes públicos, poderia servir e intisgar como referência.

Podemos nos perguntar sobre a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, se as aceitavam ou as recusavam, se se aproveitavam delas ou as amaldiçoavam, se as subvertiam ou se eram submissas. Para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres, de jogos sutis. Um mundo a conquistar pelo exercício da arte. (PERROT, 2007, p. 24)

Dentro da filosofia e psicologia, a mulher foi por muito tempo considerada apenas um ser incompleto, incapaz de se realizar amplamente, uma vez que, a falta do pênis a faz buscar constantemente pela necessidade de provação de valor, de volta a teoria do falocentrismo de Freud, que Laura Mulvey utilizou em sua pesquisa sobre o olhar masculino com relação a representação da mulher na tela.

Primeiramente sobre *a representação* do sexo feminino. De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza, Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da "inveja do pênis" o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores — a água, o sangue (o sangue impuro), o leite — não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. Só se descobrirá o mecanismo da ovulação no século XVIII e é somente em meados do século XIX que se reconhecerá sua importância. Inferior, a

mulher o é, de início, por causa de seu sexo, de sua genitália. (PERROT, 2007, p. 63)

Sendo assim, Millie se recusa a ser esse receptáculo para o pai, que representa uma instituição de poder apenas através do fato de possuir o falo nesse cenário, já que é o único ponto que ressalta tal figura masculina. Ainda dentro da teoria freudiana do falocentrismo, a mulher tem como objetivo supremo a necessidade de conquistar tal falo e assim, se tornar um ser completo. Dessa forma, a imagem da mulher é de busca única e exclusivamente voltada para a maternidade, representação do pênis em forma de filho. A maternidade é

Um anseio feminino e masculino da mulher freudiana, a qual parece nunca abandonar completamente seu anseio masculino fálico, sendo eternamente condenada a invejá-lo e a mascarar a inveja com os atributos sedutores da feminilidade para conseguir, enfim, a posse fálica na forma de um filho. (OLIVEIRA, NICOLAU, 2020, p.5).

Millie seria um objeto de representação que rompe com essa necessidade, possuindo autonomia tanto de imposição aos seus desejos quanto de decisão de futuro.

Como já mencionado, o filme foi lançado em 1916 e no mesmo ano, nos Estados Unidos e alguns fatores envolvendo o movimento feminista estavam acontecendo no país e que precisam ser mencionados aqui.

No estado do Texas, um jovem negro de dezesseis anos que trabalhava em uma fazenda foi acusado de violentar e matar a dona da fazenda. O caso gerou revolta e o rapaz linchado, gerando ainda mais indignação por toda comunidade. Em 1909 foi criado o NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*)⁷⁹, uma associação que tentava garantir direitos para pessoas negras.

Nesta mesma época, o movimento do sufrágio estava em alta nos jornais dos Estados Unidos, e um nome se destacava: Elisabeth Freeman. Uma ativista feminista que era conhecida pelos movimentos sociais como uma grande estrategista em relação a atenção midiática, já que ela conseguia criar situações de interesse da imprensa e assim converter para suas pautas políticas.

[...] trabalhou com muitas das organizações sufragistas da época, incluindo NYS Woman's Suffrage Assn., Women's Political Union, National Woman's Suffrage Assn., The Woman's Journal, Texas Woman's Suffrage Assn. a União do Congresso. Além de falar em palanques, ela era conhecida por suas “acrobacias na mídia”, encontrando alguma atividade que atraísse a atenção da mídia e garantisse a imprensa; em alguns casos, isso foi uma tentativa de “pegar carona” em outra história, como se voluntariar para coletar lixo durante a greve de lixo de Nova York e, às vezes, criar seu próprio

⁷⁹ Associação nacional para o progresso de pessoas de cor

evento. Em várias ocasiões, ela falou entre as rodadas de uma luta de boxe, no cinema ou no teatro e em feiras estaduais ou municipais ⁸⁰ (ELISABETH FREEMAN, s/p)

Todo seu trabalho de ativismo e fama na mídia, fez com que NAACP pedisse que Freeman fosse até o Texas e investigasse o linchamento de Jesse Washington, onde ela entrevistou dezenas de pessoas, indagou policiais sobre o processo de investigação e por isso, foi perseguida e até mesmo ameaçada. Todo esse processo levou novamente para a atenção da mídia, assim como a aprovação da NAACP pela luta de Freeman contra processos de linchamento de pessoas negras acusadas de crimes. Assim, junto com a NAACP, Freeman participou de duas turnês pelo país tentando buscar apoio e conscientizar a população sobre essas injustiças.



Elisabeth Freeman em uma matéria de jornal ao lado de um urso de circo em 1912. Site Elisabeth Freeman

⁸⁰ Texto original: *Elisabeth Freeman was represented by Wm. B. Feakins Speaker's Bureau and also worked with many of the suffrage organizations of the day, including the NYS Woman's Suffrage Assn., the Women's Political Union, the National Woman's Suffrage Assn., The Woman's Journal, the Texas Woman's Suffrage Assn., and the Congressional Union. In addition to platform speaking, she was known for her "media stunts," finding some activity that would capture media attention and guarantee press; in some cases this was an attempt to "piggy back" onto another story as in volunteering to pick up garbage during the NYC garbage strike and sometimes creating their own event. On several occasions she spoke between rounds of a prize fights, at the movies or theater, and at state or county fairs.*



Elisabeth Freeman em matéria de jornal de Los Angeles, data desconhecida. Site Elisabeth Freeman

Contudo, suas turnês com a NAACP foram interrompidas, pois ela passou a fazer parte do trem das Hughsettes. Em 1916, Charles Evans Hughes estava na corrida presidencial pelo partido dos republicanos, que demonstrou apoio ao movimento sufragista. Com isso, um grupo de mulheres ativistas atravessaram o país discursando sobre a necessidade do direito ao voto das mulheres.

Os “Hughsettes”, como às vezes eram chamadas, fizeram história política; esta foi a primeira vez que um partido se comprometeu a usar mulheres de forma tão visível. No momento em que cruzaram o país, elas haviam falado em 28 estados, viajado 11.075 milhas e “proferido 1.840 discursos, dentro e fora de casa, em tendas de circo, coliseus, palácios de cinema e esquinas (ELISABETH FREEMAN, s/p)⁸¹

⁸¹ Texto original: *The “Hughsettes” as they were sometimes referred to, made political history; this was the first time that a party had committed to using women in such a visible way. By the time their criss-crossing the country was done they had spoken in 28 states, travelled 11,075 miles, and “given 1,840 speeches, indoors and out, in circus tents, coliseums, movie palaces, and street corners.*

Alice Guy Blaché era uma mulher independente e criativa, e deveria ter fácil acesso a diversos jornais e revistas do país, principalmente quando falamos em campanha presidencial. Por isso, ao lançar um filme em 1916 abordando a vida de uma jovem sem oportunidades, vítima de violência doméstica e ainda assim que tenta sobreviver e é recompensada com o amor, pode ser mais uma das formas que a cineasta encontrou em abordar as temáticas feministas sem que fossem escancaradas, da mesma forma que Freeman utilizava para abordar os direitos femininos, sem fazer com que a mídia a desprezasse ou ignorasse.



Figura 50. Frame do filme *The ocean waif* de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.



Figura 51. Frame do filme *The ocean waif* de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.

Mas a representação de Millie não é de inteira independência e carrega traços da “normalidade” heteronormativa. Aqui entra a segunda parte do filme. Millie se apaixona e durante dias vive um amor romântico com Ronald na casa, contudo, para isso, ela se adequa ao mundo dele, vestindo-se com vestidos elegantes e penteados comuns para a época. O cabelo solto e livre, perde espaço para o cabelo preso e comportado. Para Perrot, “O penteado transforma os cabelos em peça do vestuário, em objeto de arte e de moda. Passam a fazer parte da *mise-en-scène* da sedução, da elegância”. (PERROT, 2007, p. 59). Elegância essa que é vista em perfeita harmonia na noiva de Ronald, que chega para visitá-lo acompanhada de seus pais e é surpreendida com um momento de intimidade entre Millie e Ronald. Decepcionada por descobrir que seu amor é noivo, Millie parte desiludida e volta para a casa do pai, que a recebe novamente com violência e e ainda tenta estuprá-la. Dessa vez, Millie é salva pelo vizinho que dispara sua espingarda pela janela da humilde casa, fugindo rapidamente, fazendo com o que Ronald leve a culpa pelo assassinato. Mesmo que a personagem seja capaz de contrapor o pai violento e buscar por sua independência, ela é salva por um homem. Porém, este homem que poderia ser considerado um herói e ter sua coragem exaltada e reconhecida pela protagonista, foge.



Figura 52. Frame do filme *The ocean waif* de Alice Guy Blaché (1916). Youtube.

O personagem do vizinho pode ser representado pelo voyeurismo masculino, que a pesquisadora Laura Mulvey introduziu pela primeira vez nas teorias de cinema, em meados da década de 1970. Através dos estudos de escopofilia de Freud, “Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, físico e controlador.” (MULVEY, 1975, pp. 440 - 441), a pesquisadora relaciona a interação entre imagem e espectador, ou seja, a forma que é representado na tela, serve como gatilho de objetificação do sexo exibido. No caso do filme de Alice Guy Blaché, temos um voyeurismo interno, sendo por parte do personagem do vizinho, que deseja e objetifica Millie e isso é trazido pela simbologia da janela, onde se espreita para visualizar o que tanto almeja e acaba ultrapassando o limite de observação, ao interferir e matar o pai de Millie.

Além da clássica necessidade de uma salvação masculina, há ainda a discrepância intelectual entre as figuras masculina e feminina. Ronald é um homem culto e lê livros para a amada Millie, que exibe uma expressão de fascínio e admiração para com o personagem masculino, que por sua origem humilde, comportamento e vestuários, facilmente seria analfabeta.

A noção semiótica de que linguagem e outros sistemas de significação (por exemplo, sistemas visuais ou icônicos) produzem signos, cujos significados são estabelecidos por códigos, foi rapidamente visto como relevante para o cinema e, em particular, capaz de explicar

como a imagem da mulher foi construída pelos códigos de representação cinematográfica. (LAURETIS, 1984, p. 14)⁸²

As construções simbólicas dos comportamentos masculinos e femininos dentro do filme, podem ser reflexo dos acontecimentos políticos e culturais em que Alice Guy Blaché estava inserida. Mesmo sendo uma mulher independente e até certo ponto livre, era cercada por um universo masculino e de constantes questionamentos sobre sua vida privada, sobre a necessidade de constituir uma família ao invés de focar em sua carreira, ponto este essencial na construção do papel feminino até meados do século XX.

Em *Ocean Waif*, Alice Guy Blaché cria uma personagem que mesmo lutando para sair do poder de uma sociedade patriarcal, representada pelo pai, ainda precisa se limitar dentro de certos muros dessa sociedade para se preservar ou até mesmo apresentar um padrão de felicidade, representado pelo matrimônio.

3.3 – A infância como símbolo de uma jornada

Como abordado anteriormente, Alice Guy Blaché criou as mais diversas protagonistas e podemos debater vários pontos dentro das relações de gênero a partir destas personagens. Por isso, neste subcapítulo vamos analisar as formas de representação infantil.

Os filmes analisados são *A four years old heroine* (1907) e *Falling Leaves* (1912). Falaremos dos dois de forma separada, mas que constituem um ciclo tanto de construções conceituais sobre o feminino, quanto a história de Alice Guy Blaché.

O filme *A four years old heroine* possui uma protagonista feminina de apenas quatro anos de idade. Mesmo tão nova, a jovem traz diversos pontos que podem representar não apenas as expectativas comportamentais em relação às meninas de classe média no começo do século XX, mas também como a criação da personagem pode ser uma representação de diversos momentos da vida da artista.

O filme foi realizado na França ainda pelo estúdio da Gaumont e pela lista da coletânea disponível da Gaumont Treasures, é o número 60 de 64 filmes de Alice Guy

⁸² Texto original: *The semiotic notion that language and other systems of signification (e.g., visual or iconic systems) produce signs, whose meanings are established by specific codes, was quickly seen as relevant to cinema and, in particular, capable of explaining how the image of woman was constructed by the codes of cinematic representation.*

Blaché disponibilizados pela empresa, ou seja, um dos últimos que ela teria feito na França.



Figura 53. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

A four year old heroine conta a história de uma menina de quatro anos, que durante um passeio com a babá pratica atos heróicos. Assim que as duas saem de casa, a menina está muito empolgada e a babá decide sentar-se em um banco de praça enquanto a menina pula corda em sua frente, porém, rapidamente a babá pega no sono e a menina continua pulando corda se afastando cada vez mais da cuidadora. A primeira situação que ela encontra é de dois homens batendo e assaltando um terceiro. A menina então pega sua corda e prende nas grades da escadaria, fazendo com que os ladrões caiam e fiquem presos no objeto. Assim, ela sai apressadamente e busca dois policiais que fazem a prisão dos meliantes. Logo após, a heroína encontra um homem com deficiência visual que está atravessando uma pequena ponte que deve ser acionada manualmente para que chegue do outro lado. Vendo que a ponte está pela metade e o homem está atravessando com seu cão guia, ela corre e rapidamente aciona a movimentação da ponte e assim protege mais um. Em uma terceira situação, ela presencia três homens completamente bêbados andando em direção ao trilho do trem. Ela se apressa e fecha uma porteira que impede que os homens cruzem a linha, fazendo

com que o trem passe e todos fiquem em segurança. Mas, todas essas andanças fazem com que a menina se perca, e ela rapidamente encontra uma solução, abordando um policial, que a leva para a delegacia, telefona para sua mãe e seu pai e logo em seguida acompanha a menina até sua casa. A mãe e o pai ficam felizes e a babá leva literalmente um puxão de orelha da garota.

O filme tem pouco mais de cinco minutos e muita ação a ser observada.



Figura 54. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

O filme foi lançado em 1907 ainda na França, sendo um dos últimos filmes de Alice Guy Blaché em solo francês. No mesmo ano, ela casou-se com Herbert e logo em seguida foram para os Estados Unidos. Até este momento, Alice Guy Blaché já tinha criado dezenas de filmes e adquirido um vasto conhecimento sobre o mercado cinematográfico francês. Porém, uma mudança completa de cenário, onde teria que começar do zero, sendo que dessa vez não era apenas uma mulher em meio a tantos homens, mas também era uma imigrante.

Como salientado no capítulo 01, Alice Guy Blaché teve uma infância afastada da mãe e do pai e precisou desde muito cedo criar uma certa independência emocional ao morar em um internato. Seu maior contato era com meninas da própria idade e às vezes podia passar um breve tempo com a avó. Portanto, temos dois pontos na vida pessoal da

cineasta que podemos ter em mente quando assistimos o filme de 1907. A mudança para os Estados Unidos e sua infância. Além disso, vamos visitar as teorias da jornada da heroína da psicoterapeuta Maureen Murdock, que tem como objetivo “recuperar o significado da natureza feminina e valorizar o que é ser mulher em seus múltiplos significados, sempre questionando a oposição dual do que é socialmente definido como o arquétipo feminino e arquétipo masculino” (MEDEIROS, 2019, p. 16). Dessa forma tentaremos compreender certos pontos de criação da personagem, assim como o cenário em que ela é colocada para ilustrar certas perspectivas de conceitos do que é ser mulher, através do olhar da cineasta refletido em uma personagem infantil, através do modelo proposto por Murdock, que “surgiu como um caminho rumo à introspecção e à autoconsciência vivenciadas pelas mulheres contemporâneas” (RODRIGUES, 2022, p. 26).

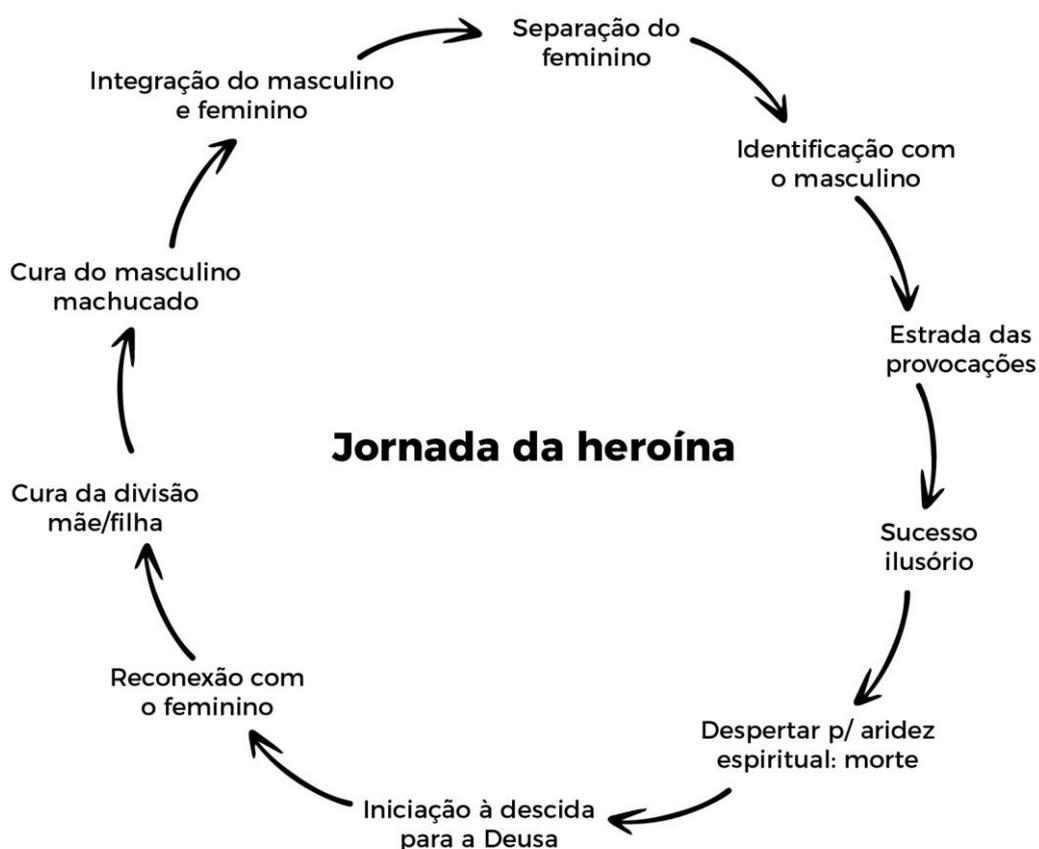


Figura 55. Esquema criado pela pesquisadora Maureen Murdock traduzido e ilustrado pela autora.

A jornada começa com a busca de identidade de nossa heroína. Esse “chamado” não é ouvido em nenhuma idade específica, mas ocorre

quando o “velho eu” não se encaixa mais. Isso pode acontecer quando a jovem sai de casa para a faculdade, trabalho, viagem ou relacionamento. Ou pode ser quando uma mulher na meia-idade se divorcia, volta ao trabalho ou à escola, muda de carreira ou se depara com um ninho vazio. Ou pode simplesmente ocorrer quando uma mulher percebe que não tem um senso de identidade que possa chamar de seu. (MURDOCK, 1990 p. 21) ⁸³

A pesquisa de Murdock propõe que a jornada da heroína passe por dez estágios (fig. 53), sendo que mesmo que ela defina uma ordem, começando pela separação do feminino, essa ainda pode ser considerada como um sistema cíclico.

A jornada pela teoria de Murdock começaria no momento em que a heroína “identifica o arquétipo feminino como passivo, manipulador, não produtivo, sem foco, inconstante e emocional demais. A primeira figura na vida da jovem a incorporar estas características é, muitas vezes, a mãe” (MEDEIROS, 2019, p. 16). O filme começa em uma locação interna, sendo esta a casa da família. Na cena, a menina se despede tanto da mãe, quanto do pai, símbolos de proteção. Ao se afastar da mãe, a personagem assume uma independência, mesmo que a babá esteja presente, pois assim que ela fecha os olhos sentada no banco da praça, a menina não hesita em explorar seu entorno.

É difícil aqui não fazer uma relação da separação de Alice Guy Blaché aos quatro anos da sua primeira referência materna, sua avó, quando ela foi levada para o Chile por sua mãe e lá permaneceu por dois anos. Alice Guy Blaché não tinha qualquer relação afetiva com sua mãe até então, e de uma hora para outra precisou desenvolver esse laço com uma nova figura materna, assim como aprender a se relacionar com o masculino enquanto parte desse novo contexto, já que essa era a primeira vez que tinha contato com seu pai. Até este momento, ela não tinha nenhuma figura paterna em seu entorno. “No segundo estágio da jornada, a aceitação pela figura masculina em um mundo orientado por homens, faz com que ela seja aceita, já que seu comportamento se torna adaptado à sociedade patriarcal” (ROSA, FERREIRA, NESTERIUK, 2018, p. 02).

Quando uma mulher decide romper com as imagens estabelecidas do feminino que ela inevitavelmente começa a jornada do herói tradicional. Ela veste sua armadura, monta em seu corcel moderno,

⁸³ Texto original: *The journey begins with our heroine's search for identity. This “call” is heard at no specific age but occurs when the “old self” no longer fits. This may be when the young woman leaves home for college, work, travel, or relationship. Or it may be when a woman in mid-life divorces, returns to work or school, changes career, or is faced with an empty nest. Or it may simply occur when a woman realizes that she has no sense of self that she can call her own.*

deixa entes queridos para trás e sai em busca do tesouro de ouro. Ela afina as habilidades dos símbolos. Ela procura rotas claramente definidas para o sucesso. Ela vê o mundo masculino como saudável, divertido e voltado para a ação. Os homens fazem as coisas. Isso alimenta sua própria ambição. (MURDOCK, 1990, p. 49)⁸⁴



Figura 56. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

O primeiro ato de heroísmo da protagonista é impedir que dois ladrões fujam após assaltar e machucar um terceiro homem. Ela usa de habilidades traiçoeiras, como amarrar sua corda próxima ao chão no portão que dá acesso a escadaria. Essa ação, que em outra situação poderia ser considerada como travessura, brincadeira de criança, garante com que os homens caiam e não consigam fugir. Então, a menina corre ao encontro de policiais homens, que rapidamente os prende.

A forma como Alice Guy Blaché enfrentou o fato de ser a única mulher a produzir filmes no final do século XIX e começo do século XX pode transparecer nessa parte do filme. Logo que foi trabalhar como secretária de Leon Gaumont, não se

⁸⁴ Texto original: *When a woman decides to break with established images of the feminine she inevitably begins the traditional hero's journey. She puts on her armor, mounts her modern-day steed, leaves loved ones behind, and goes in search of the golden treasure. She fine-tunes the skills of logos. She looks for clearly defined routes to success. She sees the male world as healthy, funloving, and action-oriented. Men get things done. This fuels her own ambition.*

contentou em apenas redigir e organizar documentos, mas se dedicou a aprender as diferentes funcionalidades dos equipamentos fotográficos que eram comercializados por eles, assim como a criar e manter relações com os mais diversos nomes da sociedade francesa.

Depois de seu primeiro ato heróico, a menina embarca ainda mais empolgada e decidida a ajudar diferentes pessoas pelo seu caminho. A estrada das provações é a terceira etapa da jornada da heroína. “Agora, a heroína aventura-se sozinha pela estrada de provações, de forma a descobrir seus pontos fortes e habilidades, bem como desmascarar suas fraquezas” (MEDEIROS, 2019, p. 24).



Figura 57. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

Dependência e necessidades: ambos são palavrões para as mulheres. Embora dependência é um estágio de desenvolvimento normal para meninas e meninos, a palavra dependente é mais frequentemente associada a mulheres. As meninas não são encorajadas para a independência; elas não são incentivadas a serem autônomas como são os meninos. (MURDOCK, 1990, 59)⁸⁵

⁸⁵ Texto original: *Dependency and needs: both are dirty words for women. Although dependency is a normal developmental stage for both girls and boys, the word dependent is most often associated with women. Girls are not encouraged toward independence; they are not supported to be autonomous the way boys are.*

Murdock ainda afirma que meninas são preparadas desde cedo para estarem prontas para servir a necessidade do outro. E que a sua dependência deve passar do pai para o marido, não tendo oportunidade de ser independente entre os dois períodos.

A protagonista de quatro anos não se mostra dependente enquanto pratica seu heroísmo pela cidade. Muito ao contrário, demonstra uma sabedoria em relação à situação, mesmo que seus atos não sejam reconhecidos por aqueles que são beneficiados por tal. A preparação em servir o outro é refletida em suas atitudes, porém, é uma servidão consciente e não obrigatória, já que não segue padrões de etiqueta. Porém, mesmo demonstrando toda sua sabedoria pelas ruas da cidade e sabendo por onde passa, ela se dirige a uma delegacia de polícia em busca de ajuda para voltar para casa. A independência mostrada nessas cenas atinge um limite, e precisa que a ordem seja (re) estabelecida, mesmo que desnecessária.

Alice Guy Blaché perdeu o pai e o irmão ainda muito nova. Se viu sozinha com a mãe e a necessidade de sustento para as duas, por isso, buscou sua independência financeira que, conseqüentemente, mostrou o caminho para sua completa independência, já que até um pequeno apartamento conseguiu alugar para morar sozinha. Nas diversas vezes em que era questionada sobre casamento e filhos, desconversava ou até mesmo afirmava que não era seu objetivo. Mas isso mudou em 1907 quando se casou.

Como destacado no primeiro capítulo, Alice Guy Blaché levou meses para aceitar o pedido de casamento e, coincidentemente, um pouco antes de partir para os Estados Unidos. Conhecendo um pouco mais sobre a história pessoal e profissional de Alice Guy Blaché, não podemos evitar refletir sobre essa mudança drástica de pensamento. Será que a cineasta optou em se casar por facilitar sua vida enquanto mulher imigrante nos Estados Unidos? Talvez ela tenha se cansado de constantemente precisar provar que podia ser independente e que, ao partir para um novo país com visões culturais e morais diferentes da França, fosse uma opção inteligente para que sua entrada no mercado não fosse muito mais penosa do que o necessário. E assim como Alice Guy Blaché, a menina de apenas quatro anos que salvou a vida de vários homens – sem que eles soubessem - ao longo do dia, decide se render e transparecer que precisava de ajuda de outros homens para que sua imagem de dependente permanecesse intacta.



Figura 58. Alice Guy Blaché em 1895 ou 1896 sendo filmada pela primeira vez. Frame do documentário *The Lost Garden*, 1995.



Figura 59. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

De mãos dadas com a fase da estrada de provações e o mito da dependência, temos a ilusão do sucesso.

No começo, este sucesso em vários aspectos é empolgante, mas logo as demandas aumentam e a heroína encontra-se sem energia e tempo para aguentar tudo que é exigido: ela sente que nunca vai ser o suficiente. E, acrescido a isto, a heroína tem de lidar com o fato de que não importa o quão bem sucedida ela é, o mundo exterior é hostil às suas escolhas. (MEDEIROS, 2019, p. 27)

Aqui podemos lembrar que nessa fase, Alice Guy Blaché estava sendo reconhecida no cenário francês. No começo de 1907 ela recebeu o prêmio Palmes Académiques como “directrice de teatro”, o que corresponde hoje como diretora, já que na época não havia tal definição ainda. Assim como no Exposition Universelle's, como integrante da Gaumont. Naquela época, ela também possuía controle criativo da Gaumont e estava à frente da grande maioria de suas produções. E então a meio esse turbilhão de acontecimentos em sua carreira, ela decide se casar.



Figura 60. Imagem de making of de Alice Guy Blaché dirigindo o set ainda na França. Frame do documentário *The Lost Garden*. 1995.

Alice Guy Blaché amava seu trabalho, e fez questão de frisar isso diversas vezes em suas memórias, inclusive lembra que trabalhava até tarde da noite e inclusive aos domingos. Sua paixão pelo cinema é sentida em cada palavra escrita, mas, não podemos afirmar o mesmo sobre a decisão de matrimônio e a ida para os Estados Unidos. Da mesma forma que a heroína de quatro anos, não parece muito amedrontada ao se definir como perdida aos policiais, talvez a heroína (cineasta) tenha se cansado de sustentar o constante peso de reafirmação, onde podemos encontrar um certo conformismo com a necessidade de “representar uma mulher”. Na quinta etapa da jornada da heroína, em que a morte entra como signo de cansaço da constante cobrança pela servidão. Este comportamento que induz as mulheres a um auto sacrifício está relacionado ao fato de serem ensinadas a nunca desapontar os outros, gerando assim uma enorme dificuldade em dizer não. (RODRIGUES, 2022, p. 35)



Figura 61. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

Ainda para a pesquisadora Angélica Rodrigues, “esse processo de despertar interior é doloroso, é um sentimento de morte, que exige ressignificação de papéis, padrões de comportamentos, condutas e posturas sociais, para assim renascer a uma nova fase nessa trajetória que marca o quinto estágio da jornada. ” (RODRIGUES, 2022, p. 35)

O filme acaba antes do fim da história de Alice Guy Blaché, mas pode ser encarado como uma representação da trajetória da cineasta até aquele momento. O uso de uma personagem infantil como símbolo de uma caminhada pessoal pode parecer ingênuo, mas representa pureza. Ainda é interessante destacar que todos os personagens salvos pela protagonista são homens. Figuras masculinas que podem ser caracterizadas como violentas, descuidadas ou irresponsáveis (bandidos, o homem com deficiência visual e bêbados). A babá é a responsável pela menina, a negligência, que pode ser interpretada como a mãe de Alice Guy Blaché que não esteve presente nos seus primeiros anos de vida. A menina retorna sã e salva para casa e seus amorosos pai e mãe, mas não perde a oportunidade de literalmente puxar a orelha da babá que a perdeu, entretanto, o gesto é demonstrado de certa forma afetuosa pela família, da mesma forma que Conchita, a babá chilena de Alice Guy Blaché, é destacada em suas memórias.



Figura 62. Frame do filme *A four year old heroine* (1907) de Alice Guy Blaché. Gaumont Treasures.

Ainda que tenha sido acompanhada até em casa por um policial e tenha sido recebida pela mãe e pai preocupados, a menina demonstra total controle da situação ao não se mostrar nervosa por estar na rua sozinha. Muito pelo contrário, ela repreende a babá, fazendo uma inversão de atitudes, como se a menina fosse a única adulta naquela casa.

Em meio ao nascimento de uma indústria, em 1907, Alice Guy Blaché já somava onze anos de experiência. Mesmo que a mudança para os Estados Unidos estivesse causando certas inseguranças na cineasta, ela fez questão de se mostrar no controle e assim como a heroína do filme, sustentar o papel de adulta em meio ao desconhecido.

O filme *Falling Leaves* de 1912 gira em torno da história de Trixie, uma menina por volta de seis anos. A irmã mais velha da menina está com tuberculose e o médico prepara a família para o pior, avisando que assim que a última folha cair no jardim, sua irmã irá falecer. A menina fica extremamente triste e preocupada e por isso, elabora um plano. Todas as noites ela recoloca as folhas caídas na pequena árvore do jardim, com barbante e muita paciência. Em uma manhã, um médico que vinha estudando e trabalhando na cura da tuberculose passa pela casa e fica intrigado com a atitude da menina de repor as folhas caídas. Ao questioná-la e descobrir o motivo, se oferece para examinar a irmã. Com a ajuda do médico e seu tratamento, a jovem se recupera para

completa alegria da irmã mais nova. Ao final do filme, o médico toma chá da tarde com a jovem que salvou e com um clima de romance entre os dois, o filme se encerra.



Figura 63. Frame do filme *Falling Leaves* de Alice Guy Blaché, 1912. Disponível na plataforma digital youtube.

A jornada da heroína continua com essa nova personagem, mais uma menina nova demonstrando independência e soluções de problemas em um filme de Alice Guy Blaché. A sexta etapa da jornada da heroína é a iniciação à descida da Deusa. Aqui podemos pensar em consciência. Consciência do seu estado de aprovação externa e esquecimento das suas verdades internas, e a partir de tal consciência buscar retomar seu eu completo.

Chegando nos Estados Unidos, Alice Guy Blaché não sabia a língua, não possuía vestuário correspondente para a época naquele país, e estava afastada da direção cinematográfica. Em suas memórias, ela descreve como um período de constante adaptação e aprendizado, mas maior ainda era a falta que sentia de realizar seus filmes. Contudo, quando esse papel muda e ela passa a comandar seu estúdio, o tom se transforma e ela se mostra em choque com a falta de conhecimento sobre técnicas e possibilidades criativas por parte dos estadunidenses em relação ao cinema. Além disso, ela frisa a necessidade dos atores homens em mostrar sua masculinidade excessiva perante as câmeras.

Os homens nem sempre tiveram o monopólio da coragem. Um deles, tendo-se oferecido para dar um salto de vinte metros a cavalo sobre um rio congelado, levando na garupa da sela uma mulher, no

momento crítico pediu um balde de uísque para estimular o cavalo que se recusava a pular. Ele bebeu o uísque e foi a mulher quem corajosamente deu o esporão decisivo no cavalo. ⁸⁶(BLACHÉ, 1986, p. 70)

Simone Blaché nasceu em 1908 e Reginald em 1912, mesmo ano de lançamento do filme *Falling Leaves*, portanto o filme foi feito com Alice Guy Blaché grávida ou em período de puerpério e em 1912 o melodrama estava em alta, especialmente para o público feminino. Por isso, entramos na reconexão com o feminino, sétima etapa da jornada da heroína.

É precisamente nesta etapa que a heroína ressignifica tabus e cria uma nova relação consigo mesma. Ao voltar de sua descida ao submundo, ela não só resgata o próprio corpo, mas também incorpora o sagrado feminino de todas. Há o desejo latente de desenvolver e cultivar o corpo, as emoções, o espírito e a sabedoria criativa. Assim, as feridas começam a cicatrizar. (MEDEIROS, 2019, p. 37)

O filme trata do cuidado que parte de uma criança, já vimos essa premissa no filme anterior, em que a cineasta impõe uma responsabilidade grande em uma menina de apenas quatro anos. Mas em *Falling Leaves*, é apresentada uma responsabilidade afetiva, onde a menina acredita que precisa fazer algo para salvar a vida da irmã mais velha. Através desta responsabilidade afetiva, Alice Guy Blaché resgata o conceito de cuidado e até mesmo material por parte de uma mulher, mesmo que ainda criança, propondo uma reflexão sobre como meninas são criadas desde muito novas com essas obrigações ou se o instinto de cuidado é soberano pelo gênero.

Ainda dentro desta etapa da jornada da heroína de busca pela reconexão com o feminino, temos a caracterização pela negação da mulher ao universo do saber.

A irmã mais velha doente em *Falling Leaves* é igualmente resgatada por um homem que tem acesso a remédios e conhecimentos médicos que o sistema nega a ela, assim como a inúmeras outras mulheres e crianças doentes em inúmeros outros melodramas. Nesses filmes, Guy não defende a revolução, mas a restituição.⁸⁷ (MCMAHAN, 2002, p. 132)

⁸⁶ Texto original: The men did not always have the monopoly on courage. One of them, having offered to make a jump of twenty metres on horseback over a frozen river, bearing a woman on the saddle behind him, at the critical moment asked for a bucket of whiskey to stimulate the horse who refused to jump. He drank the whiskey and it was the woman who courageously gave the decisive spur to the horse.

⁸⁷ The ill older sister in *Falling Leaves* is similarly rescued by a man who has access to medicine and medical know-how that the system denies to her, just as it does to countless other ill women and children in countless other melodramas. In these films, Guy is not arguing for revolution, but for restitution.

O resgate pela conexão com o feminino está intrinsecamente ligado com as possibilidades de realizações ou não. No mesmo capítulo em que Alice Guy Blaché aponta a demonstração de masculinidade excessiva dos atores em frente a câmera, ela também menciona que até o momento ela não tinha conhecimento de outra cineasta mulher no mundo. Ainda sobre a sétima etapa, Rodrigues afirma que é uma etapa em que a “relação positiva com a materialidade do próprio corpo começa a surgir, trazendo um entendimento de que suas necessidades importam e merecem ser atendidas” (RODRIGUES, 2022, p. 36)

A cura da separação mãe e filha. Como já falamos anteriormente, a relação de Alice Guy Blaché com sua mãe na infância foi muito curta, mas na fase adulta, a cineasta foi quem cuidou e sustentou a mãe, demonstrando uma inversão de cuidados. No filme *Falling Leaves*, é Trixie quem consegue tratamento adequado para a irmã, porém, não é de forma completamente individualista como no filme anterior. Trixie é mais ingênua e extremamente carinhosa com a irmã. Mulher esta que necessita de cuidados, que pode ser lida como uma figura materna para Trixie. Como já mencionado, nesse momento Alice Guy Blaché já era mãe e sua maneira independente havia mudado com relação de quando vivia na França. Aqui vemos uma relação entre mulheres extremamente afetuosa e de cumplicidade, retirando o peso de cobrança que a heroína de quatro anos propõe quando puxa a orelha da mulher adulta. “A cura dessa ferida, no entanto, é de vital importância para que o arquétipo feminino não desapareça. Ela acontece quando a heroína foca seus esforços para uma nova forma de se olhar a arte da afiliação.” (RODRIGUES, 2022, p. 36)



Figura 64. Frame do filme *Falling Leaves* de Alice Guy Blaché, 1912. Disponível na plataforma digital youtube.

E assim chegamos nas duas últimas etapas da jornada da heroína proposta por Murdock, sendo a cura do masculino machucado e a integração do masculino e feminino. Para isso, temos a representação do médico que salva a irmã. Mesmo que possamos perceber uma certa crítica e pedido de restituição, como McMahan cita ao mostrarmos apenas um homem como possuidor do saber, também precisamos notar como este homem é retratado. Enquanto que o primeiro médico, é enfático e não apresenta nenhuma solução alternativa para a recuperação da saúde da jovem, o segundo médico, mostra-se curioso, interessado e empático e sua figura se torna amada por todos integrantes da família em agradecimento. Mas, Alice Guy Blaché encerra o filme com um possível casal se formando, entre o médico e a jovem, que pode ser interpretado como uma necessidade de aparato emocional para toda mulher solteira. Contudo, lendo as memórias da cineasta podemos entender que esse tipo de final proposto, pode ser em detrimento para agradar o público, assim como certas diretrizes que eram usadas para determinar construções narrativas que não interferissem nos interesses institucionais e sociais.

Esta foi a época do melodrama. [...] Em cada uma das bobinas, o público exigia um "punch" ou suspense. [...] O rapto de herdeiras ricas (sempre jovens e bonitas), a perseguição de um amante ou detetive, aprisionamento em barcos, masmorras inundadas, areias movediças,

etc. Valia tudo, desde que houvesse um final feliz.⁸⁸ (BLACHÉ, 1986, p. 70)

Os signos utilizados por Alice Guy Blaché através das relações representadas por personagens infantis podem ser lidos como sua própria jornada, tanto pessoal quanto profissional. Uma vez que, “a jornada de heroína descreve, na verdade, o caminho efetuado por mulheres comuns, que ao percorrerem um trajeto arquetípico rumo à cura de suas feridas mais profundas, obtém um status heróico devido a sua coragem e iniciativa”. (RODRIGUES, 2022, p. 31).

⁸⁸ Texto original: *This was the epoch of the melodrama. [...] In each of the reels, the public demanded a "punch" or suspense. [...] The abduction of rich heiresses (always young and pretty), pursuit by a lover or detective, entrapment in boats, flooded dungeons, quicksands, etc. Anything went, if only there was a happy ending.*

Considerações finais

Mais de 100 anos separam o trabalho de Alice Guy Blaché e esta pesquisa.

O cinema passou por muitas mudanças e transformações durante esse tempo. A facilidade que a tecnologia proporciona nos permite conhecer as diferentes produções realizadas ao redor do mundo e a quantidade de conteúdo disponível é incontável. Ter o privilégio de conseguir acessar filmes produzidos há mais de 100 anos é uma conquista e é extremamente gratificante. Mas, mais do que ter a oportunidade de assistir tais obras, é poder discutir sobre filmes tão ricos e que facilmente podem ser assimilados com realidades atuais.

Durante esses anos de pesquisa e constantemente assistindo e reassistindo aos filmes de Alice Guy Blaché, pude não apenas conhecer mais do trabalho e trajetória da cineasta, mas também de me aproximar do significado de ser mulher no começo do século XX no ocidente. Mesmo que em um período muito mais restrito em relação a suas liberdades, Alice Guy Blaché poderia facilmente representar muitas mulheres que ainda hoje batalham para conquistar espaços que são dominados pela figura masculina. Tomo aqui o exemplo da participação de mulheres em cargos políticos.

Como vimos no começo desta pesquisa, o início do movimento feminista ficou marcado pelas reivindicações do direito ao voto feminino, pela participação das mulheres nas decisões políticas. Na edição de 10 de fevereiro de 2023, João Pedro Pitombo publicou uma matéria na Folha de São Paulo sobre a participação das mulheres em cargos estaduais no Brasil em que elas ocupam apenas 28% das secretarias. A matéria tem enfoque nos cargos de primeiro escalão e afirma que apenas Ceará, Alagoas, Pernambuco e Amapá possuem paridade de gênero no secretariado.

Mais de 100 anos separam o início do movimento feminista e esta pesquisa.

A participação, reconhecimento e valorização das mulheres como realizadoras, pensadoras e produtoras mudou muito nesses 100 anos, mas ainda sim, estamos longe de um cenário que possa ser considerado igualitário.

A história e creditação de Alice Guy Blaché como realizadora ficou perdida durante muitos anos e ainda está sendo descoberta, tanto por pesquisadoras e pesquisadores, quanto por cineastas, e quiça, pelo público. O que só tem enriquecido ainda mais as visões e análises fílmicas sobre suas obras.

Esta pesquisa teve como objetivo aumentar a discussão sobre as realizações de Alice Guy Blaché dentro da academia brasileira, quanto fora dela, e contribuir com

diferentes observações dos caminhos que Alice Guy Blaché percorreu para produzir seus filmes. Sua história pessoal e o cenário político da época, podem estar intimamente conectados com os resultados de suas produções e foram observadas lado a lado para sairmos da superfície e mergulharmos nos signos e vozes que a cineasta transpôs em discursos por vezes escondidos em narrativas consideradas inocentes ou apenas ilustrativas.

Os possíveis encontros feministas dentro de suas construções fílmicas podem ser vistas tanto através das personagens criadas pela cineasta, como pela própria experiência de vida, que Alice Guy Blaché levou para as telas.

No âmbito pessoal, suas principais referências foram mulheres próximas a ela, como sua avó, mãe, irmãs, colegas de internato e freiras. Enquanto que no meio profissional, Alice Guy Blaché enfrentou completamente o oposto, e se utilizou disso para expor sua visão enquanto mulher, da mesma forma que sustentou discursos que outras mulheres vinham propondo muito antes dela começar a produzir.

Como vimos, Simone Blaché afirmou que a mãe nunca se intitulou feminista, nem mesmo ao contrário, porém, suas obras podem ter falado muito mais do que a afirmação de uma bandeira.

Alice Guy Blaché deixou uma grande contribuição, tanto para a historiografia da construção cinematográfica, em questões de desenvolvimento fílmico tecnológico, narrativo e de interpretação, quanto na promoção de olhares além do óbvio, insuficiente e parcial, proposto até então pelo homem branco.

Mais de 100 anos se passaram desde que Alice Guy Blaché produziu centenas – talvez milhares – de filmes e ainda estamos encontrando diferentes formas que a cineasta utilizou para falar sobre mulheres.

Mulheres que viveram há mais de 100 anos e que podemos ainda hoje afirmar que compartilhamos de algumas mesmas dores e reivindicações.

Para encerrar, retomamos a fala da cineasta em uma de suas entrevistas, de que não haveria nada na produção fílmica que uma mulher não poderia fazer tão facilmente como um homem.

A visão que Alice Guy Blaché possuía em relação a participação das mulheres no mundo no cinema, e aqui podemos interpretar como mercado de trabalho, era de inclusão das mulheres nos espaços. Não apenas como espectadoras, mas sim, como

produtoras. Sendo este, um dos principais pontos que o movimento feminista defende há mais de 100 anos.

Com isso, esperamos que esta pesquisa contribua com novas pesquisas sobre Alice Guy Blaché dentro da academia brasileira e diferentes pesquisas sobre a participação das mulheres na história e cinema de mulheres. Fazendo assim, com que nenhuma fique para trás.

Referências:

Bibliográficas:

ABBOTT, Rhonda A., **The Motion Picture Patents Company: A monopoly**. University of Northern Iowa. Pesquisa de mestrado, 1982. Disponível em: <<https://scholarworks.uni.edu/grp/1991/>>. Acesso em Jan/2023.

ACSERALD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes e Diálogos**. Itajaí, v. 14, n. 01, pp 91-102. 2015.

ALARCÓN, Gonzalo Martínez; REVECO, Cristián Doña. “¡Estos inmigrantes!” Un análisis de la memoria colectiva de la inmigración europea en la prensa chilena, 1850-1920. **PERIPLOS. Revista de Investigación sobre Migraciones**, 6(1), 148-173. 2022

ARAUJO, Marcella Grecco de. **Cleo de Verberena**: cineasta brasileira. 2021. Tese (doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. SP. 2021. Doi: 10.11606/T.27.2021.tde-26082021-123104. Acesso em 2022 -08-16

ARISTÓTELES. **Da arte poética**. Tradução: Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo. Martin Claret. 2015.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [Cinema e Pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo. Brasiliense. 1988.

BELLOUR, Raymond. A bit of history. In R. Bellour (Org.), **The analysis of film** (M. Quaintance, Trad., pp. 1-20). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1979)

BELLOUR, Raymond. (Org.). **The analysis of film** (B. Brewster & M. Quaintance, Trans.). Bloomington, In: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1979)

BLACHÉ, Alice Guy. **The memoirs of Alice Guy-Blaché**. Editado por Anthony Slide. Metuchen. New Jersey: Scarecrow Press. 1986.

BRAGA, Julia Lopes; SANTOS, Laysla Oliveira. Análise comparativa da legislação federal de proteção da mulher contra violência doméstica no Brasil e nos Estados Unidos. **VirtuaJus**, Belo Horizonte, v.5, n. 9, p.287-301, 2º sem. 2020.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Iberical**, n. 11, pp 121 – 133, 2017.

BOU, Núria. Lois Weber: the female thinking in movement. **Cinema Comparative Cinema** · Vol. IV · No 8 · 2016 · 29-35

CORDEIRO, Maisa; FERNANDES, Celia. A invenção de Hugo Cabret: ilustração e cinema na literatura juvenil. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 145–161, 2016. DOI: 10.5007/2175-7917.2016v21n2p145. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p145>. Acesso em: 30 jan. 2023.

CARDOSO, Kimberlin Kariny Gonçalves; SILVA, Fabio Lacerda M. **Uma análise histórica introdutória das três ondas do pensamento feminista**. VIII Simpósio de Iniciação científica, didática e de Ações sociais da FEI. São Bernardo do Campo. 2018.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. “As ruidosas mulheres do cinema silencioso”. In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, p. 19-36, 2019.

DIETRICK, Janelle **La Fée Aux Choux: Alice Guy's Garden of Dreams**. 1ª ed. Portland. BabyBook, 2018.

DIETRICK, Janelle. **Alice & Eiffel: A new history of early cinema and the love story kept secret for a century**. 1ª ed. Portland. BabyBook, 2016.

DIETRICK, Janelle. **Illuminating Moments: The Films of Alice Guy Blaché**. BookBaby. Edição do Kindle. 2ª ed. Paradis Perdu Press. Petaluma. Edição Kindle. 2017.

DIETRICK, Janelle **La Fée Aux Choux: Alice Guy's Garden of Dreams**. 2ª ed. Paradis Perdu Press. Petaluma. Edição Kindle. 2022.

DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres no Ocidente**, Vol. 4: O século XIX. Edições Afrontamento. Porto. 1991.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 9 pp 87 – 97, 1998.

FELDMAN, Ilana. “Ela é um outro: Por uma outra história do cinema. In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, p. 9-12, 2019.

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle. “Introdução: Ordens e liberdades”. DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres no Ocidente**, Vol. 4: O século XIX. Edições Afrontamento. Porto. 1991.

FRAISSE, Geneviève. “Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos”. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres no Ocidente**, Vol. 4: O século XIX. Edições Afrontamento. Porto. 1991.

GAINES, Jane M. **Pink Slipped – What happened to women in the silent film industries?** University of Illinois Press. 2018

GARB, Tamar. **L'art féminin: The formation of a critical category in late nineteenth-century France**. London. Courtauld Institute of Art. 1988.

GIORGIO, Michela de. "O modelo católico". In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres no Ocidente**, Vol. 4: O século XIX. Edições Afrontamento. Porto. Pp. 199-237. 1991.

GAVRILOVA, Natalia S; GAVRILOV, Leonid A. Patterns of mortality during pandemic: An example of Spanish flu pandemic of 1918. **Popul Econ**, pp. 56-64, 2020.

GOMES, Nadielene Pereira, DINIZ, Normélia Maria Freire; ARAUJO, Anne Jacob de Souza, COELHO, Tâmara Maria de Freitas. Compreendendo a violência doméstica a partir das categorias gênero e geração. **Acta paul. enferm.**, São Paulo , v. 20, n. 4, p. 504-508, 2007 . Disponível em <<http://old.scielo.br/pdf/ape/v20n4/19.pdf>>. Acesso em Jan. 2023.

HOLANDA, Karla. "Histórias de cinema para mulheres e homens". In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, p. 13-15, 2019.

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**, n. 60, p. 1-21, 2020.

JALLAGEAS, Neide. "Notas introdutórias sobre Esfir Chub: Soviética, revolucionária e mestra dos mestres do cinema". In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, p. 37-52, 2019.

JESTER, Barbara; UYEKI, Timothy M.; JERNIGAN, Daniel B.; TUMPEY, Terrence M. Historical and clinical aspects of the 1918 H1N1 pandemic in the United States. **Virology**. Volume 527, pp. 32-37. 2019.

JESUS, Milena Santos; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira. A abordagem conferida ao sexo e gênero nas distintas ondas feministas. **Revista Café com Sociologia**. Vol.3, nº3. set./dez. 2014.

KASSLER, Marni Reva. Reconstructing relationships: Berthe Morisot's Edma Series. New York. **Woman's Art Journal**, Vol. 12 Nº 1. 1991. P. 24.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5 n. 10, 1992, pp. 237-250.

LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't**. Londres. The Macmillan Press LTDA. 1984.

LAVAL, Enrique. El Almanaque Americano, la viruela em Santiago en 1872 y los lazaretos. **Rev Chilena Infectol** 2015; 32 (2): 227-229.

LEGATES, Marlene, **In their time: a history of feminism in western society**. Nova Iorque e Londres: Routledge. 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista** - Petrópolis, RJ, Vozes, 1997. p. 14-36

LOVEDAY, Kiki. Do You Believe in Fairies? Cabbages, Victorian Memes, and the Birth of Cinema: Seeing Sapphic Sexuality in the Silent Era. " In GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL"ASTA, Monica. eds. **Women Film Pioneers Project**. New York, NY: Columbia University Libraries, 2019.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: Contestação e resistência. **Estudos feministas**. Florianópolis, 25(3): 530, 2017.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MAHAR, Karen Ward. **Women filmmakers in early Hollywood**. 1ª ed. Baltimore. The Johns Hopkins University Press, 2006.

MATOS, Maria Izilda S. de. Estudos de Gênero: Percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. **Cadernos Pagu** (11). 1998. Pp. 67-75.

MATOS, M. I. S. de. Cabelo, barba e bigode: masculinidades, corpos e subjetividades. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 17, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20351>. Acesso em: set. 2022.

MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blaché: Lost visionary of cinema**. 1ª ed. New York. Bloomsbury Publishing PIC, 2002.

MEDEIROS, Stefanie Garcia. **A jornada da heroína: estrutura narrativa para roteiros de ficção**. Dissertação de mestrado. PUCRS. 2019. Disponível em <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8514>

MONTEIRO, Kimberly Farias; GRUBBA, Leilane Serratine. A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de sufragettes às sufragistas. **Direito e Desenvolvimento**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 261-278.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. **Revista Screen**, 1975.

MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, 1990.

NASCIMENTO, Ilderlândio Assis de Andrade; FRANCELINO, Pedro Farias. Barthes, Foucault e Bakhtin: sobre a noção de autor(ia). **Revista Língua & Literatura**, v. 17, n. 29, p. 58-77, 2015.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo. Tradução de Juliana Vacaro. Edições Aurora. 2016.

OLIVEIRA, P. A. de; NICOLAU, R. F. Feminino em Questão: Diálogos Contemporâneos entre Psicanálise e Feminismo. **Revista Subjetividades**, [S. l.], v. 20,

n. Esp2, p. Publicado online: 28/11/2020, 2020. DOI: 10.5020/23590777.rs.v20iEsp2.e8974. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/e8974>. Acesso em: 1 fev. 2023.

PALCZEWSKI, Catherine H. **Postcard Archive**. University of Northern Iowa. Cedar Falls, IA.

PASTORINI, Vanessa. Mulheres francesas do século XIX: trajetórias de lutas. **Albuquerque: revista de história**, vol. 13, n. 26, jul. Pp. 47 – 66. 2021.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes - conceitos e metodologia (s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios na história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo. Editora Contexto, 2007.

PEREIRA, Ana Catarina. “**Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da história do cinema**”. In: Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 388-393. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5. 2016

QUEIRÓS, Cesar Augusto Bubolz. Masculinidades Operarias nos Mundos do Trabalho. **Temas de Mujeres**. Revista del CEHIM v. 12 e.12. Nueva época. Pp. 120 – 133. 2016

RABELO, Thiago da Silva; SANTOS, Lorryne Caroline dos; BORGES, Rosana Maria Ribeiro. **A Análise Fílmica como Metodologia de Comunicação: Uma Reflexão a Partir do Pensamento Complexo**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Goiania. 2019

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu** (11) 1998: pp.89-98.

RIBEIRO, Gabriela Quadros. **Comédia, ironia e estereótipos: representações femininas em sitcons, Norte-americanas do século XX através de I Love Lucy, Mary Tyler Moore Show e Seinfeld**. Dissertação (Mestrado) – Universidade estadual do Paraná. Curitiba. 2022. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/PPGCINEAV_Dissertacao_GabrielaQuadrosRibeiro.pdf> Acesso em Setembro/2022

RODRIGUES, Julia. **Tese de doutorado traz pesquisa inédita sobre a vida e obra de Cleo Verberena, a primeira cineasta brasileira**. Agência Universitária de notícias. USP. 2022. Disponível em: <http://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2022/02/08/tese-de-doutorado-traz-pesquisa-inedita-sobre-vida-e-obra-de-cleo-de-verberena-a-primeira-cineasta-brasileira/>>. Acesso: Agosto/2022.

RODRIGUES, Angélica Marina. **Perspectivas feministas e decoloniais sobre a jornada da heroína**: Um estudo sobre Roma (2018) de Alfonso Cuarón. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Paraná. Curitiba. 2022. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/PPGCINEAV_Dissertao_Angelica_Rodrigues.pdf. Acesso: Janeiro/2023

ROSA, Karla Suzart; FERREIRA, Nivia Barbosa; NESTERIUK, Sergio. **A jornada da heroína**: outra abordagem da representação feminina nos games. XVII SBGames. Art & Design Track – Short Papers. Foz do Iguaçu. 2018

SELEM, Maria Célia Orlato. Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações sobre o pensamento feminista de cinema na América Latina. In: ARMENTANO, Andrea; TORRE, Sofia. (Orgs.). **Catálogo Mostra de Cinema – Mulheres em Cena**, p. 50-67, 2016.

SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história** – Novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. Editora da Universidade Estadual Paulista. São Paulo. pp. 63 – 95, 1992.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. Nova York. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação e Realidade**, pp. 71-99, 1995.

SOLOMON, Mathew (org). **Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination Georges Méliès’s: Trip to the Moon**. Published by State University of New York Press. Nova York. 2011

TEDESCO, Marina Cavalcanti. “Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: Uma visão panorâmica a partir das pioneiras”. In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, p. 81-96, 2019.

USAI, Paolo Cherchi. A Trip to the Movies: Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861–1938). SOLOMON, Mathew (org). **Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination Georges Méliès’s: Trip to the Moon**. Published by State University of New York Press. Nova York. P.p. 25-30. 2011

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

Videográficas:

A FOUR YEAR HEROINE. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1907. DVD.

A FOOL AND HIS MONEY. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Solax Company. Estados Unidos. 1912. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xm2-eSvnyxg>

A HOUSE DIVIDED. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Solax Company. Estados Unidos. 1913. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-czcnMC4n0A&t=695s>

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos. 2011. Disponível para alugar nas plataformas Amazon Prime e Youtube.

A STICKY WOMAN. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1906. DVD.

BE NATURAL: THE UNTOLD STORY OF ALICE GUY BLACHÉ. Direção: Pamela B. Green. Produzido por Zeitgeist Films. Estados Unidos. 2018. Cinema.

E A MULHER CRIOU HOLLYWOOD. Direção: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg. Produzido por Wichita Films. França, Estados Unidos. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1a99vUxFefQ>

LA FEE AUX CHEUX. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1900. DVD.

FALLING LEAVES. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Solax Company. Estados Unidos. 1912. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-_cYhqVblLc

MADAME A DES ENVIES. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1906. DVD.

SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1902. DVD.

THE LOST GARDEN: THE LIFE AND CINEMA OF ALICE GUY BLACHÉ. Direção: Marquise Lepage. Produção de National Film Board of Canada. Canada, Estados Unidos, França, Bélgica, Reino Unido. 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zli0mysaUeU>

THE OCEAN WAIF. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Solax Company. Estados Unidos. 1916. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yv1CueqVC8w>

THE FISHERMAN AT THE STREAM. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1897. DVD.

TOMMY AND THE GLUEPOT. Direção: Alice Guy Blaché. Produção de Gaumont Company. França. 1907. DVD.

Portais:

BARRY MORE FILM CENTER. Barry More Film Center. History. Disponível em <<https://www.barrymorefilmcenter.com/history>> Acesso em out/2022

BOX OFFICE MOJO. Box office Mojo by IMDBPro. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/>> Acesso em Jan/2023

CINEMATHEQUE. Cinematheque. Musée. Disponível em
<<https://www.cinematheque.fr/musee-melies-la-magie-du-cinema.html>> Acesso
dez/2022

DAN WILLARD. Films by the year. A quest to view films in chronological order.
Disponível em <<https://filmsbytheyear.com/>> Acesso agosto/2022

EARLY CINEMA. Early Cinema. 2017. Disponível em <
<https://www.earlycinema.com/>> Acesso em Jan/2023

ELISABETH FREEMAN. Elisabeth Freeman. Disponível em <
<https://elisabethfreeman.org/>> Acesso em Jan/2023

MCMAHAN, Alison. Alice Guy Blaché, the research & books of Alice McMahan,
c2018. Disponível em <<https://www.aliceguyblache.com/>> Acesso em agosto/2022

MCKERNAN, Luke. Who's who of victorian cinema. Alice Guy, French Director.
2015. Disponível em < <https://www.victorian-cinema.net/guy.php>> Acesso em
agosto/2022