

---

## O ARQUIVO FÍLMICO E O APAGAMENTO DA PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO CINEMA

### *THE FILM ARCHIVE AND THE ERASING OF WOMEN'S PARTICIPATION IN THE FIRST DECADES OF CINEMA*

---

**VITÓRIA GONDIM REAL NUNES**

Universidade Federal do Ceará

**VANESSA PAULA TRIGUEIRO MOURA**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo:** A presença das mulheres por trás das câmeras como participantes do desenvolvimento do cinema foi, ao longo da história, obliterada e marginalizada por narrativas que as colocam em posição de meros objetos e espectadoras. Tais narrativas são reforçadas pelo apagamento sistemático da produção das mulheres nos arquivos fílmicos, que apresentam, de modo geral, apenas um vestígio da presença das mulheres nas primeiras décadas do cinema. Desta forma, o presente artigo propõe discutir como foi construído o arquivo fílmico ao longo do tempo e sua relação com esse apagamento da presença das mulheres na sua produção, na tentativa de reivindicar a ativa atuação da mulher em um contexto de agência na história do cinema e preservar memórias mais amplas do que aquelas atualmente subjugadas por narrativas dominantes.

**Palavras-chave:** arquivo fílmico; mulheres; cinema.

**Abstract:** The presence of women behind the camera as participants in the development of cinema has, throughout history, been obliterated and marginalized by narratives that place them in the position of mere objects and spectators. Such narratives are reinforced by the systematic erasure of women's production from film archives, which generally only present a vestige of the presence of women in the first decades of cinema. In this way, the present article proposes to discuss how the film archive was built over time and its relationship with this erasure of the presence of women in its production, in an attempt to claim the active role of women in a context of agency in the history of cinema and preserve memories more broader than those currently subjugated by dominant narratives.

**Keywords:** film archive; women; cinema.

## 1 INTRODUÇÃO

Quando nos referimos às primeiras décadas do cinema, certamente ouvimos falar em nomes como, por exemplo, Auguste e Louis Lumière, George Méliès, D. W. Griffith e Sergei Eisenstein. Nenhuma escola ou curso de cinema deixa passar despercebidos tais nomes e suas grandes contribuições para o desenvolvimento da arte de fazer filmes. Os livros de história do cinema atribuem a eles o título de gênios e grandes inventores, pioneiros e desenvolvedores da arte cinematográfica. O que não discordo nem tiro o mérito dos seus feitos. Entretanto, o que chama atenção quando lemos esses livros é a ausência do registro, nessas primeiras décadas, de mulheres por trás das câmeras. Segundo Thomas Elsaesser (2018), tanto a história do cinema, como a história das iniciativas de sua escrita, é inacabada. As tentativas da Nova História do Cinema de encontrar um étimo do cinema, com “pais” e “pioneiros”, resultou no encontro de “muitos ‘pais’ e ‘irmãos’ em relação às suas origens e à sua identidade” (ELSAESSER, 2018, p. 81, grifo do autor). O que ele não considera é que essa origem do cinema pode ter tido também muitas mães e irmãs, para usar o termo do autor. O apagamento das mulheres tanto nos arquivos de cinema, quanto nos arquivos da escrita do cinema, levou à errônea conclusão de que as contribuições das mulheres para o desenvolvimento do cinema se deram somente enquanto atrizes. Pois, como aponta o próprio Thomas Elsaesser (2018, p. 53):

Hoje em dia, o arquivo molda nossa visão do passado de modo mais decisivo do que a história, pois ele sempre nos permite visitar e, assim, reescrever o passado, para engendrar a engenharia reversa de nosso presente, criando um futuro diferente como resultado do arquivo.

Ao tentarmos construir uma interpretação histórica, Didi-Huberman (2012, p. 208) nos alerta para o perigo de “não identificar o arquivo de qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos em um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar.” Felizmente, nas últimas décadas, pesquisadores e pesquisadoras reuniram esforços para tentar preencher essas lacunas, e redescobrir as primeiras décadas do cinema, criando assim uma verdadeira arqueologia feminista do cinema. O que nos

possibilitou a descoberta de nomes como Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Lotte Reiniger, Germaine Dulac, Carmen Santos, Ida May Park, Nell Shipman entre tantos outros nomes. Tais trabalhos nos possibilitou entender que a história do cinema é muito mais diversa do que comumente se reconhece. No entanto, essa diversidade permanece consistentemente não contada.

Por que não lemos nos livros sobre a pioneira obra de Alice Guy-Blaché, primeira diretora mulher do mundo, que em 1896 fez o primeiro filme narrativo da história do cinema e posteriormente dirigiu e escreveu centenas de filmes (ACKER, 1991)? Ou sobre Lois Weber, com seus filmes polêmicos e profundamente controversos sobre questões sociais da época, a principal mulher diretora e roteirista no início de Hollywood (STAMP, 2013) e, em 1916, a diretora mais bem paga da indústria americana (ACKER, 1991)? Ou sobre Lotte Reiniger, que inventou a animação de silhuetas e fez o primeiro longa-metragem de animação (GUERIN; MEBOLD, 2016)? Essas mulheres são tão relevantes para o cinema quanto os homens citados no primeiro parágrafo, mas a história lhes prestou um desserviço e praticamente obliterou seus esforços cinematográficos, tendo apagado seus nomes e suas obras dos arquivos do cinema.

Ally Acker (1991) nos lembra que, no cinema, o que vemos não é uma imagem objetiva, mas uma visão subjetiva de um determinado sujeito contador de histórias. O filme, posto assim, é o produto de uma subjetividade. É a transfiguração da subjetividade intangível em um arquivo tangível. O arquivo, nos lembra Terry Cook (2011, p. 601, tradução nossa) é usualmente engajado como “um símbolo metafórico, como representação de identidade, ou como registro da produção de memória de alguma pessoa, grupo ou cultura”<sup>1</sup>. De modo notório, os arquivos de filme acessíveis a nós nos dias de hoje, que foram considerados importantes o suficiente para arquivar, são em sua maioria arquivos da subjetividade masculina. Dos 700 filmes realizados por Alice Guy-Blaché (HASTIE, 2002), por exemplo, apenas alguns poucos curtas-metragens conseguiram chegar até nós, não tendo nenhum dos seus longas-metragens sobrevivido. Os arquivos de filme de Lois Weber, que estavam aos (maus) cuidados da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, por não haver ninguém com a

<sup>1</sup> No original: The “archive” (singular) is usually engaged by such scholars as a metaphoric symbol, as representation of identity, or as the recorded memory production of some person or group or culture (grifo do autor).

preocupação de preservá-los, acabou sendo decomposto pelo tempo (SLIDE, 1992). Isso só demonstra o descaso com as realizações das mulheres.

Não é que os filmes feitos por homens, de modo geral, também não tenham sido, ao longo do tempo, também perdidos, ou destruídos. Um relatório da Biblioteca Nacional<sup>2</sup> dos Estados Unidos aponta que dos 10.919 filmes realizados no país entre 1912 e 1929, apenas 14% existem em seu formato original, 11% encontram-se completo, mas em cópias de má qualidade, e outros 5% estão incompletos. Os 70% filmes remanescentes acredita-se estarem completamente perdidos. Mas a questão não é sobre os 70% perdidos, e sim sobre os 30% salvos. Há quem ache que o arquivamento e preservação do arquivo fílmico é uma coleta de dados mantido por colecionadores e arquivistas objetivos e desapaixonados, entretanto, ao contrário disso, o processo de arquivamento e preservação do filme é muito mais subjetivo e político, e constituiu uma das maiores barreiras para que os arquivos de filmes de tantas realizadoras chegassem até nós nos dias de hoje.

## **2 CONSTRUÇÃO, PRESERVAÇÃO E DESTRUIÇÃO DO ARQUIVO FÍLMICO**

Pensar e estudar as primeiras décadas do cinema constitui sempre um problema arquivístico. Quem se propõe a tão fatídica função se encontrará diante de uma grande falta de material de trabalho. A grande maioria dos filmes feitos nas primeiras décadas do cinema se encontram perdidos ou destruídos, como já observado. Até meados da década de 1950, o material usado nas películas fílmicas era o nitrato de celulose (comumente chamado de filme de nitrato), um material altamente inflamável, cuja composição química é muito similar ao material usado na manufatura de explosivos. Segundo Anthony Slide (1992), sua queima é 20 vezes mais rápida do que a da madeira e pode continuar queimando mesmo debaixo d'água. Em altas temperaturas, o filme de nitrato pode se auto inflamar, e sua queima libera um gás formador do ácido nítrico nos pulmões. Devido à sua natureza química instável, o filme de nitrato está em constante decomposição, podendo levar anos ou décadas para se decompor, a depender da forma que é armazenado.

---

<sup>2</sup> PIERCE, David. The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929. CLIR, n. 158, set. 2013.

A película de nitrato foi responsável, ao longo dos anos, por diversas explosões e incêndios que resultaram na morte de centenas de pessoas, e na perda de milhares de bobinas de filmes. Anthony Slide (1992) relata que o mais trágico incêndio causado pelo filme de nitrato ocorreu em 1897, em Paris, onde ocasionou a morte de 180 pessoas. As características inflamáveis da película de nitrato levaram a diversas tentativas de introdução de um novo suporte. Em 1909, a Kodak foi a primeira companhia a lançar uma película segura. Com medo de novas explosões e incêndios, várias companhias de cinema e produtoras passaram a adotar essas novas películas em suas produções. O *lobby* para uso do filme seguro vinha de diversas partes da sociedade, tanto das companhias de bombeiros, quanto por parte dos grandes estúdios e companhias de cinema, até pela população em geral.

Entretanto, as películas ditas seguras também tinham seus problemas técnicos. Seu custo era alto, sua eficiência era baixa, também era passível de decomposição, e não era adequada para uso comercial. Inclusive, mais tarde foi descoberto que alguns dos suportes filmicos ditos seguros continham uma porcentagem de nitrato (SLIDE, 1992). De forma que, a película de nitrato de celulose, mesmo sendo considerada um material perigoso de armazenar, foi o único suporte filmico adequado para uso comercial até 1949, quando surgiu a película de acetato, mais segura. Porém, o nitrato de celulose ainda foi utilizado até 1955. Isso pode levar a crer que, em outro cenário, em que o suporte filmico usado não fosse o inflamável nitrato de celulose, o cinema não teria perdido tantos filmes como perdeu precisamente até a década de 1950. Sobre isso, Anthony Slide (1992) afirma que, na verdade, não haveria diferença, pois o problema da perda de filmes era (e ainda é) um problema arquivístico, um problema de armazenamento e preservação, e não um problema do suporte. Hoje sabe-se que não há filme que não esteja passível à decomposição. Até mesmo, décadas depois, as fitas de vídeos passaram por problemas de preservação. O arquivo filmico não está livre do mal de arquivo, para usar o termo de Derrida (2001). Essa pulsão de morte que ameaça o arquivo constantemente.

A história da preservação dos filmes é quase tão antiga quanto o nascimento dessa sétima arte. Já no começo do século XX demonstrava-se uma preocupação com a preservação do arquivo fílmico. Em 1906, em seu primeiro ano de circulação, a revista *Views & Films Index* fez um apelo sobre a necessidade de preservar o patrimônio fílmico (SLIDE, 1992). Nos anos seguintes, outras revistas também lançaram editoriais preocupadas com a preservação fílmica. Apesar da crescente preocupação com a questão e do apelo da imprensa especializada, os produtores de filmes, até a década de 1920, pouco demonstraram interesse em conservar o material filmado. Naquela época, o cinema ainda não era considerado uma forma de arte, era mais um entretenimento banal, de forma que não se via necessidade em conservar algo que não tinha importância histórica. Com tantos filmes lançados anualmente, e com uma audiência ávida por novidade, as companhias viam pouca necessidade de ressuscitar um filme antigo para reedição. Além do mais, para evitar exibições indesejadas, era uma prática comum queimar as bobinas dos filmes após ele ter esgotado o seu circuito comercial.

Segundo Anthony Slide (1992), provavelmente a única companhia que reeditou seus filmes regularmente foi a *American Biograph Company*, e talvez devido a essas reedições que as suas produções, quase em sua totalidade, sobreviveram até os dias de hoje. De fato, a maioria de filmes de nitrato que se encontram hoje em arquivos de filmes para preservação, foram aqueles que passaram por reedições posteriores. Além da decadência do material de suporte, a obsolescência técnica constitui um dos principais problemas dos arquivos fílmicos. Não basta armazenar a película em condições climáticas controladas, isso pode até retardar o processo de decomposição do material, mas não vai fazer com que dure *ad aeternum*. É importante acompanhar a evolução tecnológica e planejar as transferências do material para um novo suporte. Como afirmou Derrida (2001, p. 22), “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivos sem exterior”. Assim, não há arquivo também sem uma topologia privilegiada, que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão.

Até a década de 1930, não existiam instituições voltadas exclusivamente para o arquivamento do patrimônio fílmico<sup>3</sup>, que se encarregassem da preservação e conservação das películas e demais arquivos do cinema, como os roteiros, material de distribuição, documentos etc. Assim, nesse período, o arquivamento dos filmes de nitrato esteve muito atrelado à figura dos colecionadores de filmes, pessoas que não necessariamente estavam ligadas à área, mas que eram consideradas amantes do cinema. Esses colecionadores não tinham conhecimento sobre a técnica do arquivamento e guardavam seus filmes como verdadeiros tesouros. Porém, estando à disposição de seu proprietário como troféu, o que se deixa colecionar é aprisionado, mutilado ou morto (TÜRCKE, 2010). Assim, a falta de tratamento de arquivamento adequado levou à decomposição de muitas películas e a incêndios de vários arquivos de colecionadores. Por isso, a importância da criação de espaços institucionalizados voltados para a conservação e preservação fílmica, pois, não basta arquivar sem técnica de arquivamento.

Na década de 1930, preocupados com a questão da preservação do patrimônio fílmico, os primeiros institutos de filmes foram criados nos Estados Unidos, Alemanha, França e Inglaterra. Em 1935, inaugurou-se o *Film Library of the Museum of Modern Art*, nos Estados Unidos. No mesmo ano foi inaugurado o *National Film Library*, na Inglaterra e o *Reichsfilmarchiv*, arquivo estatal de filmes da Alemanha do Terceiro Reich<sup>4</sup>. No ano seguinte, em 1936, nasce a *Cinémathèque Française*, na França. Com o objetivo de reunir as principais instituições de arquivo fílmico no mundo, e vendo a necessidade dessas instituições trabalharem juntas, em 1938, cria-se então a FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes), em Paris. No Brasil, a Cinemateca Brasileira foi oficializada em 1949 ao ser incorporada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>5</sup>. O nascimento dessas instituições pelo mundo marca um importante passo no arquivamento, preservação e conservação do patrimônio fílmico. Entretanto, apesar de representar uma democratização da cultura, esses arquivos agora

<sup>3</sup> Na Inglaterra, o Museu da Guerra Imperial, criado em 1917, passou a arquivar, em 1919, películas de filmes da Primeira Guerra Mundial, entre outras coisas (SLIDE, 1992).

<sup>4</sup> Extinto em 1945 com o término da II Guerra Mundial.

<sup>5</sup> A cinemateca brasileira só veio receber esse nome em 1956, após ter sido desligada do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

institucionalizados também representam um “exercício de controle social sobre o gosto popular” (COOK, 2011, p. 604). Como afirma Dagmar Brunow (2017, p. 97, grifo da autora, tradução nossa):

Os arquivos, tal como os museus ou as bibliotecas, são agentes que contribuem para a criação da nossa memória cultural. Indissociavelmente ligados à noção de patrimônio cultural, eles destacam algumas narrativas, mas marginalizam ou excluem outras. Por isso, é importante refletir criticamente sobre a questão “de quem é o patrimônio” (Stuart Hall) criado no processo de arquivamento.<sup>6</sup>

O processo de arquivamento não é um ato objetivo. Nem todo arquivo passível de ser arquivado e preservado o é. Antes do arquivo chegar aos acervos das instituições, há uma verdadeira seleção do que vale ou não a pena ser arquivado e preservado. Assim, de certa forma, os arquivistas determinam quais filmes são importantes, quais filmes devem viver e quais filmes devem morrer. Sendo assim, “à medida que os arquivistas avaliam os registros, eles não fazem nada menos do que determinar o que o futuro saberá sobre seu passado: quem terá voz contínua e quem será silenciado” (COOK, 2011, p. 606, tradução nossa)<sup>7</sup>. Quem será removido do arquivo e da memória social. Sobre o processo de seleção, Terry Cook (2011, p. 607, tradução nossa) aponta que, para se chegar ao resultado final, “cerca de 1 a 5% do total de documentação disponível das principais instituições é preservado e uma porcentagem ainda menor da totalidade dos registros de todos os possíveis cidadãos, grupos e organizações.”<sup>8</sup>

Ou seja, mesmo quando o arquivo chega à instituição, e por ela é protegido, não é garantido a ele uma igualdade de tratamento posterior. A lembrar dos já citados filmes de Lois Weber, que se encontravam nos arquivos do *UCLA Film und Television*, aos cuidados da *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* e que, por total descaso em preservá-los, foram completamente deteriorados e perdidos para sempre<sup>9</sup>. Esses

---

<sup>6</sup> No original: Archives, just like museums or libraries, are agents which contribute to the creation of our cultural memory. Inextricably linked to the notion of cultural heritage, they highlight some narratives, while sidelining or excluding others. Therefore it is important to critically reflect on the question “whose heritage” (Stuart Hall) is created in the process of archiving.

<sup>7</sup> No original: As archivists appraise records, they are doing nothing less than determining what the future will know about its past: who will have a continuing voice and who will be silenced.

<sup>8</sup> No original: About 1 to 5 percent of the total available documentation of major institutions is preserved, and an even smaller percentage from the totality of records of all possible private citizens, groups, and organizations.

<sup>9</sup> Com exceção a um negativo do filme *Shoes* (1916), em posse do Amsterdam Filmmuseum, que não se deteriorou completamente e que posteriormente foi restaurado (GANES, 2018).



primeiros arquivistas eram colecionadores institucionalizados, que não dominavam a técnica de preservação e ainda tratavam os filmes como sua propriedade privada, chegando até mesmo a escondê-los para não partilhar com o público. Frequentemente, demonstravam mais cuidados aos filmes considerados importantes, que chamavam mais atenção e financiamento. Logo, para cada projeto de restauração grandiosa, existem literalmente centenas de pequenos filmes esquecidos que precisam desesperadamente de preservação (SLIDE, 1992).

A maioria das histórias do cinema, certamente até a década de 1950, era baseada nas filosofias e nas escolhas dos arquivistas sobre o que constitui arte cinematográfica (SLIDE, 1992). O arquivista é o ator principal na definição, escolha e construção do arquivo. Assim, para Anthony Slide (1992), o maior problema enfrentado pela preservação do filme certamente era a seletividade. A seletividade arquivística, ao decidir quais arquivos devem ser destruídos e excluídos, também constrói a memória social, refletindo valores e pressupostos contemporâneos. Em 1938, em um artigo da *Motion Picture Herald*<sup>10</sup> sobre a criação da FIAF, é destacada a fala de John E. Abbott, o primeiro presidente da Federação, que proclamou: “Esta Federação Internacional de Arquivos de Filmes marca um grande passo na tarefa de preservar os filmes importantes do mundo.”<sup>11</sup> Mas que filmes importantes são esses?

### 3 ARQUIVO E APAGAMENTO DA PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES

A indústria cinematográfica tem mais de 100 anos, e como afirma Ally Acker (1991), ao longo desses anos, as mulheres ocuparam cargos importantes como diretoras, produtoras, editoras, donas de estúdio, escritoras e técnicas. Antes do estabelecimento dos grandes estúdios, muitas cineastas floresceram (VATSAL, 2002). Estima-se que as mulheres eram iguais em número e importância aos homens no comércio de roteiros desde a virada do século até meados dos anos 20. Um exemplo é Thea von Harbou que escreveu o roteiro e o livro que deu origem ao tão aclamado filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Segundo Acker (1991, p.18, tradução nossa),

<sup>10</sup> Motion Picture Herald, nov-dec, 1938, p. 31.

<sup>11</sup> No original: This International Federation of Film Archives marks a great step forward in the task of preserving the important films of the world (Motion Picture Herald, November 5, 1938, p. 31).

“mais mulheres trabalharam em cargos de tomada de decisão no cinema antes de 1920 do que em qualquer outro momento da história.”<sup>12</sup> Acredita-se que essa forte presença das mulheres nas produções cinematográficas até a década de 1920 era devido ao fato de o cinema ainda não ser caracterizado como uma arte, como uma atividade importante e lucrativa. Os custos de produção de um filme eram baixos, assim como os salários. Segundo Radha Vatsal (2002, p. 120, tradução nossa), “elas trabalharam em uma época em que o futuro da mídia ainda estava indeciso, quando a experimentação, a inovação, a mudança rápida e o empreendedorismo eram a norma.”<sup>13</sup> Gaines (2018, p. 193, grifo da autora, tradução nossa) também aponta para o fato de que em 1909,

[...] os expositores estavam preocupados com a reputação de seu produto e concluíram que o público feminino era uma solução. Conseqüentemente, diretoras e roteiristas foram recrutadas com a suposição de que poderiam ajudar a atrair telespectadoras de classe média e “elevar” a experiência decadente de ir ao cinema.<sup>14</sup>

Mark Garrett Cooper (2013) relata que a partir de 1915 a *Universal Motion Picture Manufacturing Company* empregou um número crescente de mulheres como diretoras, e no final de 1919, já havia creditado ao menos onze mulheres na direção. Nomes como Grace Cunard, Cleo Madison, Lois Weber, Ruth Ann Baldwin, Eugenie Magnus Ingleton, Bess Meredyth, Ida May Park, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton e Elsie Jane Wilson foram creditados como diretoras pela *Universal*. Entretanto, em 1920, nenhum nome dessas diretoras aparecia mais nos créditos dos filmes da empresa. As disputas de poder e jogos de interesse nessa exclusão sistemática das mulheres eram além de tudo, econômicas.

O cinema, ao virar uma grande indústria com departamentos divididos, um *star system* estruturado, e logo, uma atividade altamente lucrativa, não deixou mais espaço para as mulheres atuarem atrás das câmeras, retirando-as de seus cargos e funções, e substituindo-as por homens. Sobre esse período, Acker (1991) comenta que os

<sup>12</sup> No original: More women worked in decision-making positions in film before 1920 than at any other time in history.

<sup>13</sup> No original: They worked at a time when the future of the medium was still undecided, when experimentation, innovation, rapid change, and entrepreneurship were the norm.

<sup>14</sup> No original: Exhibitors were worried about the reputability of their product and concluded that female audiences were a solution.6 Consequently, female directors and writers were recruited on the assumption that they could help to draw in middle-class female viewers and “uplift” the seedy experience of moviegoing.

sindicatos não aceitavam mais mulheres como membros. O cinema virou um negócio e os investidores esperavam dos produtores habilidades que pudessem fornecer uma estabilidade financeira, habilidade essa que não poderia ser confiada a uma mulher. Longe de representar uma respeitabilidade financeira, Gaines (2018) relata que há até mesmo evidências de que as mulheres podem ter sido culpadas pela falta de reputação da indústria cinematográfica, aos olhos dos negócios. Gaines (2018) cita a edição de 1916 da revista *Photoplay*<sup>15</sup> que em seu editorial intitulado *Wildcatting Personality* associa as companhias cinematográficas criadas por mulheres ao caos não profissional dos anos anteriores, e critica os crescentes novos estúdios criados por atrizes do *star system* como forma de explorar sua popularidade, os considerando a nova ruína da indústria cinematográfica.

Em 1924, Frederick James Smith (1924) escreve um extenso artigo na revista *Photoplay*<sup>16</sup> intitulado *Unwept, Unhonored, and Unfilmed*, que traduzido seria algo mais ou menos “não lamentada, não honrada e não filmada”, onde lamenta sobre o desaparecimento de Gene Gauntier, Mary Fuller, Marion Leonard, Lottie Biscoe, Dorothy Bernard, Florence Lawrence, Florence Turner, Cleo Madison, Flora Finch e Helen Holmes. Segundo Gretchen Bisplinghoff (2013), o artigo sugere uma consciência precoce da injustiça das mudanças que varreram as mulheres que haviam feito contribuições tão significativas no início do cinema. Como Gaines (2018) demonstra, essas “atrizes esquecidas” foram muito além do papel de atuação, sendo também roteiristas, editoras, diretoras, produtoras e até mesmo donas de companhias de cinema.

Além de atriz, Gene Gauntier (1885-1966) escreveu roteiros e cenários, dirigiu e produziu filmes, e criou a *Gene Gauntier Feature Players Company* (BISPLINGHOFF, 2013). Marion Leonard (1881-1956) trabalhou como atriz, produtora e roteirista. Segundo Karen Mahar (2006), Leonard foi a primeira atriz a criar uma companhia. Florence Lawrence (1886-1938), famosa atriz de sua época, fundou em 1912 a *Victor Company*, uma das primeiras empresas cinematográficas dos EUA a ser liderada por uma mulher (BROWN, 1999). Florence Turner (1885-1946), atriz de carreira transcontinental, foi considerada, ao lado da já mencionada Florence Lawrence, a

<sup>15</sup> *Photoplay*, v. 11, p. 63-64, dez. 1916.

<sup>16</sup> *Photoplay*, v. 26, p. 64-67, jul. 1924.

primeira grande estrela do cinema (BOWSER, 1990). Turner formou sua própria companhia, a *Turner Films Company*, passando a ter um papel muito mais ativo por trás das câmeras. Cleo Madison (1883-1964), além de atuar, dirigiu pelo menos dez curtas e dois longas (GAINES, 2018). Também tentou abrir sua própria companhia, mas não foi bem-sucedida. Flora Finch (1869-1940) criou não apenas uma, mas duas companhias de cinema, a *Flora Finch Company* e a *Film Frolics Picture Corporation*, com a intenção de escrever e produzir suas populares séries de ação (GAINES, 2018). Por fim, Helen Holmes (1892-1950) também foi produtora independente, tendo criado sua própria companhia, e escritora de bem-sucedidos filmes de ação. Holmes também dirigiu alguns filmes e foi até mesmo dublê de ação (MAHAR, 2013).

No entanto, apesar dessa forte agência das mulheres nas primeiras décadas da história do cinema, quando olhamos para os arquivos de filmes, notamos uma grande ausência não só das obras dessas realizadoras, como também a ausência dessas mulheres em diversas esferas do fazer cinematográfico. O que podemos supor dessas lacunas? Segundo Derrida (2001, p. 28-29), “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação.” Ou seja, o pesquisador desavisado, ao analisar os arquivos fílmicos da primeira década do cinema, vai se deparar com uma ampla gama de obras feitas por homens e uma escassez de obras feitas por mulheres, ou com mulheres envolvidas na sua produção, chegando à errônea conclusão de que as mulheres pouco ou nada tiveram a ver com a construção e desenvolvimento do cinema. Afinal, onde não há arquivo, não há presença, não há memória, não há história.

Amelie Hastie (2002) vai afirmar que essas perdas de arquivo e de posição na história não são coincidência. Ao olhar para a trajetória de Alice Guy-Blaché, Hastie (2002, p.30, grifo da autora, tradução nossa) comenta que “a perda do lugar de Guy-Blaché na história resultou em grande parte da perda de seus filmes” e que “a principal razão pela qual sua contribuição foi ‘esquecida’ é porque a maioria dos filmes que ela fez não foram preservados, ou arquivados centralmente, no momento de sua produção”.<sup>17</sup> De modo análogo, ao comentar sobre a trajetória da diretora, produtora

<sup>17</sup> No original: These concurrent losses—of films and position in history—are not necessarily coincidences. Indeed, I would contend that the loss of Guy-Blaché’s place in history largely resulted from the loss of her films. That is, a primary reason why her contribution was “forgotten” is because most of the films she made were not preserved, or centrally archived, at the time of their production.

e atriz luso-brasileira Carmen Santos, Ana Pessoa (2013, p. 2, tradução nossa) afirma que “infelizmente, uma avaliação completa de sua contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira é prejudicada pela perda irreparável da maioria de seus filmes”<sup>18</sup>. Valeria Festinese (2020, p. 2, tradução nossa), comentando sobre a carreira da italiana atriz, roteirista, diretora, produtora e cantora de ópera Gemma Bellincioni, afirma que

[...] quando Bellincioni começou a trabalhar no cinema no final dos anos 1910, ela ainda era bastante famosa. No entanto, os textos de história do cinema a mencionam apenas de passagem ou, mais frequentemente, não a mencionam. Uma das razões para essa omissão pode ser que todos os filmes que ela escreveu, dirigiu e/ou produziu estão perdidos e apenas um filme em que ela apareceu ainda existe. Estudiosos contemporâneos se deparam com a difícil tarefa de avaliar e contextualizar o trabalho de Bellincioni como atriz e cineasta usando apenas documentos primários sobreviventes, como resenhas de filmes do período.<sup>19</sup>

Essas ações de esquecimento nunca são acidentais, elas vêm acompanhadas de intenção. Como afirma Didi-Huberman (2012, p. 209), “as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé”. A sobrevivência do arquivo depende de esforços para a manutenção da sua existência. De forma que, a omissão histórica das mulheres está imbricada na seletividade do arquivamento. Possivelmente essas mulheres tenham assumido mais funções, e realizado muito mais filmes do que se tem conhecimento. Além da perda do arquivo, Segundo Radha Vatsal (2002), há uma enorme dificuldade de dimensionar as realizações dessas mulheres por muitas vezes elas não serem creditadas. A famosa atriz Mary Pickford, exemplifica Vatsal (2002), mesmo tendo supervisionado suas próprias produções até os mínimos detalhes, tendo até mesmo dirigido algumas cenas quando via necessidade, nunca foi creditada como diretora. Grace Cunard dirigiu vários curtas-metragens, mas com frequência recebia apenas os créditos de roteirista e atriz. Muitos dos curtas dirigidos por Alice Guy-Blaché continham somente o nome de

---

<sup>18</sup> No original: Unfortunately, a complete evaluation of her contribution to the development of the Brazilian film industry is prejudiced by the irreparable loss of most of her films

<sup>19</sup> No original: When Bellincioni started to work in film in the late 1910s, she was still quite famous. However, cinema history texts mention her only in passing or, more often, do not mention her at all. One of the reasons for this omission may be that all of the films she wrote, directed, and/or produced are lost and only one film in which she appeared is extant. Contemporary scholars are faced with the difficult task of evaluating and contextualizing Bellincioni’s work as an actress and as a filmmaker using only surviving primary documents, such as film reviews from the period.

sua produtora, *Solax*, e o título do filme. Sobre esses créditos, Vatsal (2002, p. 123, tradução nossa) comenta:

Os primeiros créditos do filme são extremamente difíceis de definir. Poucos filmes do período ainda existem. Quando os filmes existem, os créditos na tela, talvez o lugar mais óbvio para procurar as designações da equipe, geralmente faltam. Ao longo dos anos, é precisamente essa seção de filmes mudos que foi desmembrada, modificada ou perdida; e quando os créditos na tela sobrevivem, eles fornecem apenas as informações que o produtor ou distribuidor considerou importantes.<sup>20</sup>

Os créditos não continham uma informação objetiva e concreta da equipe técnica dos filmes (como se vê hoje em dia). Eles estavam sujeitos à interpretação e seletividade do produtor ou distribuidor, e a frequentes erros das reedições constantes. Mesmo os créditos dos filmes do final da era silenciosa, que continham um maior detalhamento de equipe e elenco, são considerados problemáticos nesse aspecto. Como aponta Linda Nochlin (2016, p. 12), essas desigualdades de gênero recaem na própria natureza de nossas estruturas institucionais e “na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram.”

Entre 1912 e 1917, a famosa atriz americana do cinema mudo, Kathlyn Williams, foi responsável pelo roteiro de cinco filmes. A atriz também dirigiu o filme *The Leopard's Foundling*, em 1914. Tantos os filmes roteirizados por ela, quanto o filme que dirigiu, se encontram perdidos. Em contrapartida, há 42 filmes que se encontram guardados em arquivos, onde a atriz atuou entre 1909 e 1929. Era de se esperar que, por já gozar da fama, as obras produzidas pela atriz tenham gerado o interesse das instituições arquivísticas em preservá-las. No entanto, seu trabalho por trás das câmeras foi completamente desprezado. Em abril de 1917, uma reportagem do *Los Angeles Times* comenta: “No fundo de seu coração, Miss Williams sempre sentiu um grande desejo de dedicar toda a sua atenção à direção, mas ela é muito popular como atriz com os empresários e o público para permitir que ela satisfaça sua ambição”<sup>21</sup> (KINGSLEY, 1917, p. 46, *apud* COOPER, 2017, p. 3).

<sup>20</sup> No original: Early film credits are extremely difficult to pin down. Few films from the period still exist. When the films are extant, onscreen credits, perhaps the most obvious place to look for crew designations, are often missing. Over the years, it is precisely this section of silent films that has been dismembered, modified, or lost; and when onscreen credits do survive, they provide only the information that the producer or distributor considered important.

<sup>21</sup> Deep in her heart Miss Williams has always felt a great desire to devote all of her attention to directing, but she is too popular as an actress with the managers and the public to permit her to indulge her ambition”

Em 1931, Cleo de Verberena lança o filme *O Mistério do Dominó Preto*, pela sua produtora *Épica Filme*, e se torna a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no Brasil. Tal feito foi celebrado em um artigo da revista *Cinearte*<sup>22</sup> de forma bastante elogiosa, apontando o pioneirismo de Cleo como a primeira diretora brasileira de cinema. Infelizmente, o filme se encontra perdido. Segundo Araújo (2018, p. 2), “é provável que apenas uma cópia tenha sido feita e não tenha sobrevivido à passagem do tempo.” Mesmo com o pioneirismo da artista, e da celebração de seu feito, sua obra “não sobreviveu ao tempo”. Assim como Kathlyn Williams (e várias outras), Cleo de Verberena também foi desencorajada a continuar sua carreira como diretora. Karla Holanda (2020) comenta que, após o lançamento de *O Mistério do Dominó Preto*, em uma matéria publicada na *Cinearte*, um crítico aconselha Cleo de Verberena a não repetir a mesma façanha pois não alcançará grandes êxitos como diretora.

Muitas atrizes que se atreveram ir para atrás das câmeras tiveram seu trabalho criativo desprezado. Na época (e ainda hoje), funções técnicas e/ou de liderança eram desencorajadas para as mulheres. De forma que, uma maneira de conseguir chegar atrás das câmeras era primeiro se tornando atriz, função essa considerada adequada para as mulheres. Muitas vezes também era preciso juntar o capital necessário e abrir sua própria produtora, caso quisesse ter mais controle criativo e técnico de produções fílmicas - como foi o caso das atrizes do cinema mudo mencionadas anteriormente. Mesmo assim, ter a sua própria produtora ou liderar seu próprio projeto não garantia desfrutar de total liberdade. Basta olharmos para o caso de Carmen Santos que teve a filmagem do seu filme inexplicavelmente interrompida, para depois ser retomada e concluída sem sua participação (PESSOA, 2013).

Não quero também afirmar que, em muitos casos, as obras dessas cineastas não possam ter sido vítimas da falta de olhar da época para a preservação fílmica no geral, ou também de possíveis incêndios que eram relativamente comuns. Mas, não deve ser descartado um descaso para com as obras feitas por mulheres, pois, é notável ao analisar a carreira de muitas dessas pioneiras as dificuldades que obtiveram em realizar seus filmes, e/ou exercer posições criativas e de liderança, em decorrência do

---

<sup>22</sup> ROSA, Ary. “A primeira directora do cinema brasileiro.” *Cinearte*, v. 28, n. 222, p. 6-7, maio 1930.

seu gênero. Quando lançamos um olhar para os arquivos de várias atrizes que exerceram no cinema outras funções, além da atuação, podemos identificar, em muitos casos, que as obras que sobreviveram ao tempo são aquelas que elas exerceram a função de atriz, enquanto as obras que elas assumiram um protagonismo por trás das câmeras, em geral, se encontram perdidas. A exemplificar: Sarah Bernhardt, Bianca Virginia Camagni, Fabienne Fabrèges, Dot Farley, Florence Turner, Margery Wilson, Lule Warrenton, Caroline van Dommelen, entre outras. A omissão dos arquivos do cinema aponta como o trabalho das mulheres foi minimizado, ficando de fora do reino dos filmes importantes. Como conclui Holanda (2020, p.3), “a história canônica do cinema não considerou a produção feminina na mesma medida que a masculina, tomando essa como a universal.”

Nesse sentido, a não conservação do arquivo é muito mais violenta do que a sua destruição iminente. Quando se destrói uma obra de forma imediata e direcionada, como queimando-a, confere-se uma importância a este arquivo. Tal arquivo em questão é tão importante, detentor de tamanho poder, que se faz necessário destruí-lo imediatamente. Já no outro caso, quando não se destrói o arquivo de forma dirigida e imediata, quando o relega ao esquecimento e opta-se pela não conservação, confere-se a este arquivo um lugar de invisibilidade, um lugar de irrelevância, que é muito mais brutal. Deixa o arquivo morrer do seu mal de arquivo, pois não vale a pena salvá-lo. É uma destruição lenta e invisível, quase como uma tortura do arquivo. O que me leva a questionar: como encontrar a presença das mulheres dentro daquilo que é apagado intencionalmente ao longo de décadas?

Os arquivos do passado, de modo geral, apresentam apenas um pequeno vestígio da presença das mulheres, evidenciando sua marginalidade e repressão (PETRO, 2002). Devido às lacunas do arquivo, os métodos e abordagens tradicionais da história tem se mostrado particularmente problemáticos para as feministas e para um resgate de uma filmografia das mulheres no passado. Segundo Petro (2002), o próprio status da mulher é paradoxal dentro da história do cinema, sendo ora sujeito, ora objeto de representação. Desta forma, Vatsal (2002) enfatiza a necessidade de se criar uma outra forma de resgatar a filmografia dessas mulheres pioneiras do cinema, que não seja meramente pelo arquivo fílmico. É preciso um projeto de reconstrução da



história do cinema a partir de uma perspectiva feminista, mas que não seja apenas uma questão de tornar o invisível visível (PETRO, 2002). É ir além da desconstrução das alegações de verdade de uma história hostil às mulheres. Assim, para Patrice Petro (2002, p. 32, tradução nossa), esse projeto de reconstrução da história do cinema por um viés feminista “também envolve submeter regimes de visibilidade a uma crítica geral de objetividade e subjetividade na escrita da história do cinema e repensar métodos críticos e procedimentos teóricos na teoria do cinema contemporâneo”.<sup>23</sup>

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do movimento de preservação, propriamente dito, ter nascido na década de 1970, o reconhecimento nacional e responsabilidade pelo problema do arquivo fílmico são recentes (SLIDE, 1992). Novos esforços têm sido empregados para recuperar e preservar essas obras e subjetividades perdidas, e as novas tecnologias tem se mostrado uma aliada importante nessa luta pela preservação. Em 2008, após um esforço para localizar seções faltantes de uma impressão ainda incompleta do filme *Shoes* (1916) de Lois Weber, o material existente passou por restauração usando ferramentas digitais (GAINES, 2018). Mas as películas em si são um recurso incompleto, e esforços também têm sido empregados na recuperação dos escritos, diários, cartas e todo arquivo relevante para recuperar a trajetória dessas mulheres. Demonstrando uma nova direção do projeto de resgate dessa presença das mulheres no passado, não mais focado somente no arquivo fílmico. Em 2013, a criação do *Womens Film Pioneers Project* estabelece um marco central nas pesquisas sobre essas mulheres pioneiras do cinema. Com o principal objetivo de criar uma referência cinematográfica dessas cineastas esquecidas, esses estudos situam a mulher não apenas como estrelas, mas também como diretoras, escritoras, produtoras, editoras, distribuidoras etc., oferecendo uma ampla gama de material de pesquisa e impulsionando a pesquisa histórica sobre o trabalho dessas pioneiras.

Felizmente, estamos testemunhando uma nova era de um projeto arqueológico de cinema feminista que começou a explorar esses arquivos perdidos e esquecidos. O

---

<sup>23</sup> No original: It also involves submitting regimes of visibility to a general critique of objectivity and subjectivity in the writing of film history, and rethinking critical methods and theoretical procedures in contemporary film theory.

estudo da agência das mulheres nesse primeiro cinema se coloca como uma ferramenta importante na reflexão sobre as contribuições estéticas e culturais das mulheres no desenvolvimento do cinema e da cultura. O conhecimento da ampla participação das mulheres nessa indústria é recente, e o reconhecimento de seu papel na construção do cinema nacional na Europa, América do Sul, Austrália, Ásia e Oriente Médio ainda é um trabalho teórico em andamento (GAINES, 2018), que não foi largamente disseminado. A história ainda, em grande parte, assume que havia muito poucas mulheres atuantes e que essas poucas eram figuras menores e irrelevantes. De forma que, essa nova narrativa, mais diversa, do desenvolvimento da sétima arte, também se coloca como uma simbólica reparação pelos atos de exclusão cometidos no passado, ressitando a mulher na história do cinema.

Esses esforços empregados em uma verdadeira arqueologia do cinema para desenterrar e tornar visível o invisível não se dá em um movimento de colocar em pé de igualdade a produção e importância de homens e mulheres na produção cinematográfica. Muito pelo contrário, se dá em um movimento de denunciar as práticas e ideologias que impediram uma produção igualitária de gênero, que impediram o desenvolvimento de mulheres enquanto artistas, que omitiram a presença das mulheres no cenário da sétima arte, e que minimizaram e relegaram ao esquecimento todas as contribuições feitas pelas mulheres para a construção e desenvolvimento do cinema. São muitos os efeitos que essas práticas e ideologias tiveram na produção de uma verdade parcial, mas continuaremos insistindo em dizer que nós estivemos e estamos aqui.

## REFERÊNCIAS

ACKER, Ally. **Reels women pioneers of the cinema: pioneers of the cinema 1896 to the present.** New York, NY: The Continuum Publishing Company, 1991.

BISPLINGHOFF, Gretchen. Gene Gauntier. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2013.

BOWSER, Eileen. **The transformation of cinema, 1907-1915.** New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1990. (History of the American Cinema, v. 2).

BROWN, Kelly. **Florence Lawrence, the biograph girl: America's First Movie Star.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1999.

BRUNOW, Dagmar. Curating access to audiovisual heritage: cultural memory and diversity in European Film Archives. **Image [&] Narrative**, v. 18, n. 1, p.97-110, 2017.

COOK, Terry. The archive(s) is a foreign country: historians, archivists, and the changing archival landscape. **The American Archivist**, v. 74, p. 600-632, 2011.

COOPER, Mark Garrett. Cléo Madison. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2013.

DERRIDA, Jaques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias.** São Paulo: Edições Sesc, 2018.

FESTINESE, Valeria. Gemma Bellincioni. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2020.

GAINES, Jane. **Pink-Slipped: what happened to women in the silent motion picture industry?** Urbana: University of Illinois Press, 2018.

GUERIN, Frances; MEBOLD, Anke. Lotte Reiniger. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2016.

HASTIE, Amelie. Circuits of memory and history: the memoirs of Alice Guy-Blaché. *In*: BEAN, J. M.; NEGRA, D. (org.). **A feminist reader in early cinema.** Durham, London: Duke University Press, 2002. p. 29-59.

MAHAR, Karen Ward. Helen Holmes. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2013.

MAHAR, Karen Ward. **Women filmmakers in early Hollywood.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

PESSOA, Ana. Carmem Santos. *In*: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project.** Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2013.

- PETRO, Patrice. **Aftershocks of the new: feminism and film history**. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2002.
- SLIDE, Antony. **Nitrate won't wait: a history of film preservation in the United States**. NC: McFarland, 1992.
- SMITH, Frederick James. Unwept, unhonored, and unfiled. **Photoplay**, Chicago, v. 26, p. 64-67, jul. 1924.
- STAMP, Shelley. Lois Weber. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women film pioneers project**. Nova York, NY: Columbia University Libraries, 2013.
- TÜRCKE, Cristoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Tradução: Antonio A. S. Zuin *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- VATSAL, Radha. Reevaluating footnotes: women directors of the silent era. In: BEAN, Jennifer M.; NEGRA, Diana (org.). **A feminist reader in early cinema**. Durham; London: Duke University Press, 2002. p. 119-140.

#### **SOBRE AS AUTORAS**

##### **Vitória Gondim Real Nunes**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC). Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Especialização em Cinema pela UFRN.

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-4926-4712>

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/4488085096543244>

**E-mail:** [vitoriarealnunes@gmail.com](mailto:vitoriarealnunes@gmail.com)

##### **Vanessa Paula Trigueiro Moura**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN). Mestre em Estudos da Mídia pela UFRN. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN).

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-0709-5300>

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/1210493147230546>

**E-mail:** [vanessapaulatm@gmail.com](mailto:vanessapaulatm@gmail.com)

## COMO CITAR ESTE ARTIGO

NUNES, Vitória Gondim Real; MOURA, Vanessa Paula Trigueiro. O arquivo fílmico e o apagamento da participação das mulheres nas primeiras décadas do cinema. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 14, n. esp., p. 93-113, jun. 2023.

**RECEBIDO EM:** 04/04/2023

**ACEITO EM:** 12/06/2023

**PUBLICADO EM:** 18/06/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

---