

DOSSIÊ: PRODUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS E INTELECTUAIS
SOBRE MULHERES E FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS

Revisitando as primeiras diretoras de cinema brasileiras: os caminhos da pesquisa histórica e os métodos de análise (1930-1951)

Reassessing the First Brazilian Women Filmmakers: Approaches to Historical Research and Analytical Methods (1930-1951)

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil

RESUMO: Entre as décadas de 1930 a 1940 as mulheres chegaram à direção de cinema no Brasil, enfrentando preconceitos e dificuldades materiais de produção. Cléo de Verberena, Gilda de Abreu e Carmen Santos atuaram como cineastas, atrizes e produtoras, exercendo várias funções artísticas ao longo da carreira. Se a história do cinema brasileiro não priorizou o estudo sobre as primeiras cineastas, a partir dos anos 1990 a trajetória e a filmografia dessas mulheres foi tema de trabalhos acadêmicos na área de comunicação e história. O presente artigo reconstrói o percurso de mais de 30 anos dos estudos sobre as primeiras diretoras de cinema, contextualiza as disputas entre os agentes sociais pelo poder de nomeação dessas figuras e avalia quais foram os principais métodos de análise utilizados. As abordagens transversais à questão de gênero e as escolhas em torno da adoção da perspectiva feminista, historiográfica ou estilística permitem reconstruir um processo de longa temporalidade em torno da reescrita parcial da história do cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: diretoras de cinema; estudos de gênero; feminismo; história do cinema brasileiro.

ABSTRACT: Between the 1930s and 1940s, women in Brazil began to make films, confronting significant prejudice and material constraints in production. Cléo de Verberena, Gilda de Abreu, and Carmen Santos not only directed but also worked as actresses and producers, thereby engaging in various artistic capacities throughout their careers. While traditional narratives of Brazilian cinema have often neglected the contributions of these pioneering female filmmakers, interest in their achievements surged from the 1990s onward, resulting in numerous academic investigations within the fields of communication and history. This paper aims to

*E-mail: margaridaadamatti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6430-0633>

reconstruct over three decades of scholarship concerning the first women filmmakers, situating the ongoing struggles among various social agents over the recognition of these women's contributions while critically evaluating the predominant analytical frameworks employed. The cross-cutting approaches to gender issues, as well as the selection of feminist, historiographical, or stylistic perspectives, allow us to reconstruct a long-term process around the partial rewriting of the History of Brazilian cinema.

KEYWORDS: *women filmmakers; gender studies; feminism; history of Brazilian cinema.*

No final dos anos 1970, Anthony Slide (2012) realizou um levantamento extenso sobre as primeiras diretoras do cinema silencioso norte-americano. Os resultados demonstraram que havia uma quantidade muito grande de mulheres trabalhando em várias funções atrás das câmeras. Embora bem conhecidas do público, o nome delas não ficou para a história oficial do cinema norte-americano. O caso mais emblemático é sem dúvida o de Alice Guy, a primeira diretora de cinema que se tem notícias no mundo. Ela realizou seu primeiro filme *La Fée aux choux*, em 1896, e teve uma carreira longa e reconhecida, inclusive nos Estados Unidos. Apesar disso, houve um apagamento intencional do nome de Guy da história do cinema francês pelo campo, que envolveu figuras notórias, como o historiador de cinema Georges Sadoul.

No Brasil, não houve um apagamento semelhante ao de Guy. As nossas primeiras diretoras de cinema, Cléo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu, não eram desconhecidas nem do público, nem dos pesquisadores. A imprensa saudou as estreias como cineastas de Gilda de Abreu, em 1946, e de Carmen Santos, em 1948, com espaço considerável. Antes delas, o filme silencioso de Verberena, *O mistério do dominó preto* (1930), foi tema de matérias ilustradas e de algumas críticas de cinema em 1931. Se a imagem pública de Carmen Santos estava mais atrelada a seu papel como estrela e proprietária da Brasil Vita Filme, a produção de *Inconfidência mineira* (1938-1948) recebeu uma cobertura intensa dos jornais. *O Ébrio* teve um caminho diferente. O público lotava as salas de cinema para assistir Vicente Celestino cantando, Gilda era louvada pela imprensa de fãs mais como *star* do que como cineasta, enquanto a crítica mantinha seu costumeiro tom negativo ao cinema brasileiro. Cotado como um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro (até a década de 1990), *O Ébrio* continuou a ser bastante visto nas faculdades de cinema, mas na condição de dramalhão. Foi somente a partir dos anos 1980 que as cineastas brasileiras alçaram algum espaço nos estudos acadêmicos, dando sequência na década seguinte às pesquisas dedicadas à trajetória de Gilda e de Carmen.

A proposta deste artigo analisa o percurso histórico dos estudos sobre as primeiras diretoras de cinema do Brasil e avalia as abordagens dessas pesquisas. Enquanto cineastas, Carmen Santos e Gilda de Abreu foram incluídas na historiografia do cinema brasileiro como figuras menores. Sem encontrar nelas uma originalidade estilística, o estudo de suas obras não recebeu grande destaque, pois os filmes não foram preservados, permaneciam inacessíveis ou eram vistos como representantes menores do cinema de gênero. Pesava e ainda pesa a falta de preservação das obras de Carmen, dado que exige a mobilização de outros métodos de pesquisa. Portanto, o trabalho coletivo de construção de um imaginário sobre as primeiras cineastas nestes mais de 30 anos é resultado de um esforço conjunto do campo, que envolve a formação dos pesquisadores, as estratégias para enfrentar os preconceitos ao enfoque de gênero e as dificuldades de acesso aos materiais. É nesse sentido que procuramos analisar também as disputas e o poder de nomeação dos agentes sociais, assim como as opções escolhidas para escrever esta história, por meio da análise fílmica, biográfica, ensaística, discursiva, em perspectiva histórica e/ou feminista.

Tomamos como indagação inicial as considerações de Joan Scott (2019, p. 50-51) sobre as especificidades dos estudos de gênero ao longo do texto. Scott coloca em debate se na história das mulheres ao redor do mundo houve uma preferência por termos neutros das ciências sociais ou uma associação com a política do feminismo que fosse realmente capaz de tomar posição diante das desigualdades de poder. Será mesmo que as pesquisas, diz Scott, conseguiram transformar os paradigmas das disciplinas correlatas e “impor uma reavaliação crítica das premissas dos critérios de trabalho científico”? As perguntas-provocações de Joan Scott podem ser incorporadas ao desafio de escrever sobre as nossas primeiras cineastas, porque o contexto brasileiro também oferece o desafio de repensar as terminologias e os critérios temporais utilizados. Se as palavras “pioneiras”¹ e “precursoras” costumam ser empregadas nos estudos sobre as primeiras cineastas mundiais, devido a sua força discursiva, especialmente quando destinadas ao grande público, elas trazem um caráter movediço, caso novos nomes sejam descobertos. Essa terminologia é, portanto, uma narrativa consagrada pela ideia de nascimento, termo que Jane Gaines (2013) avaliou como uma criação de mito de origem. No caso brasileiro, a busca incessante de mérito calcada no ano de nascimento dos filmes abriu uma curiosa disputa póstuma entre as cineastas. Esse critério cronológico é mobilizado para criar uma disputa entre Gilda e Carmen pelo cargo não da primeira cineasta, mas da *segunda*. Há duas possibilidades sem uma resposta única. É possível considerar o ano de término da produção² do filme, como é tradição nos estudos do cinema brasileiro. Neste caso, Gilda levaria vantagem com *O Ébrio* (1946). Ou podemos considerar o ano do início das filmagens. Daí Carmen Santos vence o páreo com *Inconfidência Mineira* em 1938; exatos oito anos antes de Gilda começar seu filme. Dessa forma, as intempéries da filmagem teriam alterado o mérito de Carmen de se tornar a segunda cineasta do Brasil. Ou poderíamos simplesmente dizer que quando Gilda de Abreu estreou nos palcos em 1933, Carmen já atuava no cinema desde 1919. Dando continuidade a essa linha cronológica, problematizada por Gaines, um adendo geográfico é também necessário. Priorizamos, neste artigo, o termo “cineastas brasileiras”, embora ao pé da letra apenas Verberena fosse brasileira de nascença. Carmen era menina quando veio de Portugal para o Brasil, enquanto Gilda nasceu na França.

Vez por outra essa disputa cronológica aparece nos recortes de pesquisa e nas manchetes da imprensa sobre as nossas “pioneiras”. Parece existir também um encanto crescente com o fato de que as mulheres dirigiram filmes no passado, como prova do máximo poder feminino sobre as equipes de filmagem. Em ambos os casos é preciso problematizar os mesmos critérios para evitar a reconversão do gênero em instrumento de poder (Scott, 2019). Afinal, a direção foi apenas uma das funções desempenhadas por essas mulheres. Carmen era produtora desde o cinema silencioso. Ela controlava todas as etapas da realização, escolhia os temas dos filmes e mandava nos diretores (Santos, 2002). Por sua vez, Gilda exercia cargos de direção no cinema, no teatro e dirigia os atores, tendo atritos, inclusive, com seu cunhado, Pedro Celestino, que não aceitava receber ordens de uma mulher (Guerra, 1994). Manter-se como diretora de cinema no Brasil, ou viver de ópera, como sonhava Gilda, era uma realidade longínqua não só para as mulheres. A própria permanência artística de Carmen, por 30 anos, e de Gilda, por 40 anos, envolvia uma atuação muito mais ampla do que a função de direção.

Visando compreender a produção historiográfica sobre Carmen, Cléo e Gilda, o percurso do artigo tem início com uma breve apresentação das três diretoras. Um cotejo histórico sucinto sobre os métodos de pesquisa mobilizados nos estudos sobre as primeiras cineastas do período silencioso antecede a análise das pesquisas sobre as nossas três diretoras. O artigo se encerra com uma reflexão conjunta entre os métodos de pesquisa usados no Brasil e o contexto cinematográfico brasileiro, trazendo sugestões de pesquisa sobre a obra de Cléo, Carmen e Gilda.

Breve percurso sobre a trajetória no cinema de Cléo, Carmen e Gilda

Jacyra Martins Silveira (Cléo de Verberena), Gilda de Abreu e Maria do Carmo Gonçalves (Carmen Santos) teriam nascido em 1904. A informação faz de Verberena a cineasta mais jovem deste grupo, com 26 anos. Carmen e Gilda têm sua estreia como diretoras por volta de 40 anos, depois de larga atuação como atrizes e em funções atrás das câmeras.

Jacyra Martins Silveira e seu marido, César Melani, nasceram no interior paulista. Ambos vieram de famílias que enfrentaram grandes perdas financeiras ao longo das décadas. O primeiro e único filme do casal foi feito em 1930, em São Paulo, de maneira artesanal na garagem da casa, pela produtora fundada por eles, a Epica Film. A verba para realizar *O mistério do dominó preto* veio da herança de Melani. O casal adotou codinomes artísticos (Cléo de Verberena e Lars Mac Reni) e atuou como protagonista do filme. Melani foi também o produtor da Epica. O filme não teve destaque na exibição e o negócio foi malsucedido, assim como os investimentos anteriores de Melani. Depois disso, Cléo trabalhou como atriz em duas peças do cineasta Luiz de Barros. César morreu muito jovem e anos depois Jacyra se casou com um diplomata, encerrando a carreira no cinema (Araújo, 2021).

Quando Cléo lançou seu filme, Carmen Santos tinha mais de 10 anos de trabalho como atriz e produtora. Nascida em Portugal, ela veio para o Rio de Janeiro ainda criança. A família vivia com imensas dificuldades financeiras, levando Carmen a abandonar os estudos para trabalhar. Em 1919, ela foi aprovada em um teste e se tornou a protagonista do filme *Urutau* (1919), do americano William Jansen. O filme nunca foi lançado. Nessa mesma época, Carmen conheceu Antonio Lartigaud Seabra, com quem teve dois filhos e uma união estável. Seabra era um rico industrial, apreciador da arte e financiou os filmes de Carmen. Nos anos 1920, Santos produziu e atuou em dois filmes, que também não foram exibidos (Pessoa, 2002). Quase toda a obra de Carmen se perdeu em incêndios. Na década seguinte, ela participou de projetos na Cinédia e fundou a Brasil Vita Filme (1934), na qual realizou obras em parceria com Humberto Mauro. O filme perdido *Inconfidência mineira* foi a única obra dirigida por Carmen que teve a colaboração intelectual de Edgar Roquette-Pinto, Afonso de Tauney e Lúcio Costa. A produção durou 10 anos (1938-1948), envolveu altos recursos, paralisações por falta de verbas e sofreu com dois incêndios. Carmen Santos morreu de câncer aos 48 anos em 1952, depois de décadas de dedicação ao cinema brasileiro.

Gilda de Abreu nasceu em Paris, filha de uma cantora lírica e de um médico diplomata. De família rica, ainda criança, Gilda se apresentava em concertos e festas beneficentes de prestígio no Rio de Janeiro. Dois anos depois da estreia de *O mistério do dominó preto*, de Cléo, Gilda enfrentou a oposição familiar e estreou nos palcos com 29 anos na peça musicada *Canção Brasileira* em 1933. Ela contracenava com o famoso tenor Vicente Celestino, com quem se casou no mesmo ano (Pizoquero, 2006). O casal se apresentava em turnês em óperas, operetas e no teatro. Convertida em estrela do filme *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna, na Cinédia, Gilda recebeu convite de Adhemar Gonzaga para dirigir. A ideia do produtor era aproveitar o grande sucesso da música *O Ébrio* (1936) e da peça homônima (1941) de Vicente Celestino e lançá-lo com ator, sob a direção da esposa. *O Ébrio* foi visto por oito milhões de pessoas nos anos 1940, mas o sucesso de Gilda como cineasta não se repetiu em *Pinguinho de gente* (1949/Cinédia), nem em *Coração materno* (1951/produção independente). Abreu só voltou à direção com 73 anos, dois anos antes de morrer, com o curta metragem *Canção de amor* (1977/Cinédia), realizado em homenagem ao falecido marido. Nos 40 anos de atuação profissional, Gilda adaptou suas histórias de sucesso em várias mídias, atuando como escritora, dramaturga, autora de radionovelas, atriz, cantora lírica, roteirista, biógrafa, compositora, empresária e cineasta.

Os estudos sobre as primeiras diretoras de cinema

Foi na década de 1970 que os estudos sobre as primeiras cineastas do período silencioso cresceram nos Estados Unidos. No Brasil, pesquisas panorâmicas sobre as diretoras de cinema foram publicadas nos anos 1980, utilizando referências teóricas das pesquisas feministas feitas no exterior. No campo do cinema, desde o final dos anos 1960, no mundo anglo-saxão, pesquisadoras como Laura Mulvey organizavam grupos de discussão sobre cinema e psicanálise que se tornaram a base conceitual para os trabalhos iniciais analisados neste artigo.

Nos anos 1970, a comemoração do ano internacional da mulher na ONU gerou um grande impulso às pesquisas sobre a mulher, inclusive no Brasil, através do financiamento a eventos e pesquisas em vários países. Albertina de Oliveira Costa, Carmen Barroso e Cynthia Sarti (2019) publicaram, em 1985, um artigo sobre os primeiros estudos de temática feminina nos anos 1970-1980. Atentas ao movimento das ciências sociais, as autoras descrevem como os primeiros trabalhos enfrentaram o dilema e a dificuldade de organizar objetos pouco construídos sobre o tema da mulher. Surgia, então, uma nova abordagem feminista da desigualdade dos sexos que exigia demarcar fronteiras, reivindicar a interdisciplinariedade e provar o caráter científico dos objetos. Nem sempre este referencial aparece elencado nos textos sobre as primeiras cineastas brasileiras, mas se trata de um dado contextual primordial.³ A perspectiva deste novo debate trouxe disputas internas, preconceitos e recusas tanto dos colegas de departamento, da comunidade acadêmica e das agências de fomento. As autoras explicam no artigo como os resultados das pesquisas sobre as mulheres no campo das ciências sociais foram publicados graças a concursos sobre a situação da mulher financiados pelo CNPq, pela Fundação Ford e pela Fundação Carlos Chagas. Estas pesquisas tiveram influência do estruturalismo e incorporavam uma perspectiva empírica, que se fazia notar nos textos pela descrição concreta e quantitativa. De acordo com Sarti, Barroso e Costa, a área de pesquisa que mais cresceu foi a da imprensa feminina. Cabe ressaltar que a imprensa foi a primeira e principal fonte de pesquisa utilizada para reconstruir a trajetória das nossas três cineastas. Havia outros arcabouços teóricos que não foram usados no estudo sobre as diretoras brasileiras, como a incorporação da Escola de Annales pelas feministas (Rago, 2019), os conceitos de imaginário social, da teoria crítica e da teoria das representações sociais, assim como o debate sobre a ascensão dos movimentos sociais (Arruda, 2019).

As pesquisas realizadas no exterior sobre as primeiras diretoras de cinema permitem estabelecer paralelos com os métodos de análise descritos por Sarti, Barroso e Costa e nos auxiliam a repensar o uso da imprensa como fonte primária. Joan Scott (2019), Jane Gaines (2004, 2013), Christine Gledhill e Julia Knight (2015) realizaram balanços históricos sobre os métodos dos estudos de gênero nas ciências sociais. Nos anos 1980, Scott observava que a maior parte das pesquisas ainda utilizava formulações causais e universais, com abordagens descritivas, que incluíam generalizações redutoras, deixando de questionar os conceitos dominantes. Na mesma linha, Gaines se opôs às narrativas históricas sobre as primeiras cineastas, que trazem narradores ocultos, ilusão de proximidade com a história real e uma pretensão à objetividade. Observando a recorrência do uso de fontes pouco ortodoxas neste tipo de pesquisa como fofocas, entrevistas, autobiografias e depoimentos de publicistas, Gledhill e Knight pontuaram o risco de que estas fontes possam mudar a perspectiva do que se conta em cinema. Por outro lado, Gaines ressaltou como mesmo a falta de informações elementares pode trazer contribuições, quando dúvidas são tensionadas e revelam disputas por métodos de análise. Ao longo do artigo, veremos como as pesquisadoras lidaram com os desafios trazidos pelas fontes primárias.

Pensando em uma linha cronológica sobre o estudo das primeiras cineastas brasileiras, o próprio cinema tomou a dianteira da pesquisa. Jurandyr Passos Noronha contou a história de Carmen Santos nos curtas-metragens *Inconfidência Mineira: sua produção* (1971) e *Carmen Santos* (1969). Anos depois,

Ana Maria Magalhães realizou o documentário *As mulheres de cinema* (1976), destacando a trajetória de Carmen Santos e Gilda de Abreu como atrizes e diretoras. Foi nos anos 1980 que surgiram os dois primeiros trabalhos sobre as cineastas brasileiras em perspectiva panorâmica. O livro *Musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, foi publicado em 1982. As duas participavam de grupos feministas e conseguiram auxílio à publicação graças a um concurso sobre o trabalho da mulher, organizado pela Fundação Carlos Chagas e pelo Instituto Ford (Tedesco, 2022). As autoras localizaram 21 filmes ficcionais feitos por mulheres entre 1930-1980 e analisaram de maneira panorâmica e quantitativa de 16 obras. Os filmes foram agrupados unicamente por meio de análise comparativa temática, como a representação da mulher, o discurso do cinema e a decodificação da visão masculina. Munerato e Oliveira incorporaram a perspectiva feminista, utilizando Claire Johnston (1973) como referencial para analisar a criação de mitos e estereótipos da mulher no cinema. O livro pretendia agir sobre as mulheres daquela atualidade refletindo as pautas do momento: ver o cinema como espelho da sociedade, denunciar o sexismo, os estereótipos sexuais e a redução da mulher aos papéis tradicionais.

O segundo trabalho é de Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça. Elas coordenaram o *Quase catálogo 1 - Realizadoras de cinema no Brasil* (1930-1988), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda em 1989, com apoio financeiro do CNPq e da Fundação Ford. Hollanda tinha voltado de um pós-doutorado nos Estados Unidos com um volume imenso de textos teóricos feministas, incluindo Laura Mulvey (Tedesco, 2022). O levantamento feito por Mendonça e Pessoa das cineastas e de seus filmes em bibliotecas resultou em um salto quantitativo imenso nos números: 195 diretoras e 497 filmes. Deve-se a esse mapeamento panorâmico da filmografia, feito por *Musas da Matiné* e *Quase catálogo I*, a base para a realização posterior das pesquisas sobre a trajetória das cineastas.

As pesquisas sobre Gilda, Carmen e Cléo

As dissertações, teses e artigos/capítulos sobre Cléo de Verberena, Gilda de Abreu e Carmen Santos estão agrupadas em três períodos: as primeiras pesquisas têm início em 1990, cresceram no início dos anos 2000 e diversificaram suas propostas a partir de 2010. As fontes mais utilizadas nestes trabalhos foram: os depoimentos de época, as entrevistas, os periódicos e os produtos midiáticos. Quando possível, os acervos pessoais ou de empresas complementaram os dados utilizados, assim como o visionamento das obras. Para os filmes não preservados, os periódicos, as novelizações dos filmes, assim como as fotos de cena trouxeram pistas para tatear a materialidade fílmica perdida. Nos últimos anos, a leitura e a catalogação de jornais (em microfilme ou papel) vêm sendo substituída, quase que de maneira integral, pela busca por palavras-chaves nos periódicos digitalizados, em sua maior parte na Hemeroteca Brasileira da Biblioteca Nacional (RJ). Embora o sistema automático de busca, utilizando palavras-chave, traga algumas omissões, é possível catalogar um volume imenso de dados originais sem a necessidade da leitura integral e manual de todas as edições dos periódicos envolvidos.

As obras escritas sobre a trajetória das cineastas realizaram um trabalho hercúleo de coleta, catalogação e análise dos dados sobre Carmen Santos, Gilda de Abreu e Cléo de Verberena. Graças a essas contribuições, enfoques específicos em abordagens tangenciais têm sido desenvolvidos, tais como: a questão do gênero através dos depoimentos e do contradiscurso feminista; a perspectiva historiográfica sobre cinema e Estado Novo; a análise estilística e a relação entre as mídias.

Os primeiros trabalhos acadêmicos sobre Gilda de Abreu e Carmen Santos são publicados na década de 1990 por Regina Andrade e Ana Pessoa na UFRJ. Em 1989, Regina Andrade ganhou um concurso de financiamento da Fundação Carlos Chagas, voltado à pesquisa sobre a mulher (Tedesco, 2022). Andrade mapeou entrevistas de época e periódicos sobre Gilda de Abreu, realizou entrevistas

com pessoas próximas à cineasta e analisou a temática de seus três filmes. A pesquisa resultou na publicação do artigo *Estrela Luminosa* (Andrade, 1993). A formação de Andrade em Psicologia e Pedagogia foi incorporada para realizar um cotejo psicanalítico revelador entre Abreu, os objetos cênicos e as protagonistas de seus filmes.

Em 1992, Ana Pessoa concluiu uma dissertação sobre a figura de Carmen Santos no cinema silencioso, publicada em 2002. Formada em arquitetura e trabalhando em instituições de cinema, foi graças a uma bolsa CNPq sobre a temática feminina que Pessoa conseguiu verba para financiar a catalogação de periódicos e a realização de entrevistas (Tedesco, 2022). Informações como o nome dos filmes, da equipe e do enredo foram reconstituídos para mapear a trajetória de Carmen Santos. A autora compreendeu o trajeto de Carmen de maneira multifacetada e complexa, por meio do contexto político e cinematográfico, da análise das fotografias, dos depoimentos publicados na imprensa e pela atuação da cineasta em defesa do cinema brasileiro.

Nos anos 2000, dissertações e teses aprofundaram o estudo das obras e da trajetória das cineastas. Quinze anos depois do artigo de Regina Andrade, Gilda de Abreu foi tema da dissertação de Lucilene Pizoquero (2006), formada em Letras. A autora mapeou a trajetória biográfica de Gilda como atriz, cineasta e produtora, o contexto de produção, a narrativa dos filmes e a recepção das obras. O trabalho contou com pesquisa extensa em periódicos através da análise das cartas enviadas por Gilda ao produtor Adhemar Gonzaga (Acervo Cinédia), da transcrição do depoimento de Abreu ao MIS-RJ e da entrevista realizada com o segundo marido de Gilda, José Spintto. A autora recompôs as dificuldades e situações vexatórias enfrentadas pela diretora no controle da equipe por ser mulher, como, por exemplo, o uso de calças no set de filmagem para ser respeitada pelos técnicos.

Vinte e oito anos após a dissertação de Ana Pessoa sobre Carmen Santos, Livia Cabrera (2020), do campo das ciências sociais, realizou uma dissertação em cinema sobre o filme perdido *Inconfidência mineira*. A pesquisa foi realizada através do sistema de buscas dos periódicos cariocas da Hemeroteca Digital. Lidando com um volume colossal de materiais encontrados na imprensa, Cabrera reconstruiu todas as etapas da realização de *Inconfidência Mineira* (1936-1948). A catalogação do noticiário permitiu analisar o discurso jornalístico sobre as filmagens, descrever o contexto dos dois incêndios, assim como o atraso no lançamento, os problemas com a distribuição e a reação da crítica especializada.

O estudo sobre a primeira cineasta brasileira foi um dos últimos a ser realizado. Luciana Corrêa de Araújo (2017) publicou um capítulo sobre Cléo de Verberena e sobre a atuação feminina no cinema silencioso brasileiro. A autora reconstituiu a biografia de Cléo, examinou as fotos de cena, as possíveis referências cinematográficas da obra, a criação da Epica-Film, o processo de produção e a recepção de *O mistério do dominó preto*. Pesquisadora de referência sobre o cinema silencioso brasileiro, Araújo realizou um mapeamento sobre as atividades desempenhadas pelas mulheres atrás das câmeras e examinou o panorama dos estudos disponíveis.

Quatro anos depois, a tese de Marcella Grecco de Araújo (2021) realizou um mapeamento completo da trajetória biográfica de Cléo de Verberena e do processo de produção de seu único filme. Formada em comunicação, a autora utilizou como fontes primárias os periódicos, os depoimentos de familiares de Cléo e a pesquisa de campo em cartórios para localizar informações financeiras da empresa e do casal. Marcella localizou as três versões do conto de Aristides Rabello, que deu origem ao filme, e fez uma análise comparativa detalhada entre as versões de *O mistério do dominó preto*. A tese examinou também o contexto cinematográfico, as novelizações disponíveis nos periódicos, as fotografias publicadas em revistas e as anotações do visionamento de Paulo Emilio Salles Gomes para organizar o enredo do filme e possíveis dados narrativos.

A questão do gênero nos depoimentos e o contradiscurso feminista

O desafio de lidar com os depoimentos como fonte primária pode ser observado na forma de analisar os bastidores do trabalho de Carmen Santos e Gilda de Abreu nos estúdios. Os depoimentos de época de técnicos e atores descrevem as diretoras como novatas ou descredenciam o trabalho delas. O ator e cineasta Anselmo Duarte começou a carreira como figurante em *Inconfidência Mineira* (1938-1948) e foi protagonista de *Pinguinho de gente* (1949), de Gilda de Abreu. Segundo ele, Gilda sabia dirigir as atrizes com segurança e dar o tom da voz antes de rodar a cena. Contudo, a lista de comentários negativos a Gilda é extensa: ela não entendia de cinema, era sentimental, reclamava, sofria, chorava no set (Andrade, 1993). O relato dele parece aderir a uma visão que atrela a mulher à falta de racionalidade, como um signo de incapacidade profissional. A transcrição da visão de Anselmo Duarte e a descrição objetiva do seu relato transformam-se em versão neutra dos fatos.

O curador do MAM-RJ e restaurador Hernani Heffner (200-?) escreveu um estudo técnico brilhante e muito extenso sobre a fotografia de Edgar Brasil e sobre as condições de trabalho na Cinédia e na Brasil Vita Filme. O texto inclui depoimentos de técnicos que trabalharam na empresa de Carmen Santos. Ao longo do texto surgem questões tangenciais ao estudo da fotografia: a condenação ao *modus operandi* da empresa de Carmen e a constatação de que ela atrapalhou a carreira de Edgar Brasil com a exigência de exclusividade e o acúmulo de funções. ZELOSO com as fontes primárias utilizadas, as notas de rodapé de Heffner trazem um volume extenso de matérias da imprensa. Através dos depoimentos, a definição de Carmen é a de uma incompetência típica de alguém que não entende de cinema. Descreve-se também a falta de profissionalismo dela, os atrasos de salários, o desvio de verbas para vestidos, o insuficiente número de técnicos, a ausência de um plano de trabalho, o desperdício de película virgem, as interrupções desnecessárias de filmagem. Como não se trata de um estudo sobre Carmen Santos, nem sobre gêneros jornalísticos, não há outras versões sobre a atuação dela como produtora, nem tampouco se analisa o tipo de enunciação do jornalismo como relato neutro. Trata-se de um material não publicado e inédito. Discursivamente, como acontece com a historiografia do cinema brasileiro, não se comenta a inexperiência de diretores homens renomados quando fizeram o primeiro filme. Também não há informações sobre os problemas financeiros da Cinédia e sobre a falta de pagamento aos atores, construindo uma história positiva da companhia de Adhemar no comparativo com a empresa de Carmen.

Outras formas de lidar com os depoimentos são possíveis e dependem do tipo de estudo e do formato escolhido por cada trabalho.⁴ O documentário ensaístico *Onde a terra acaba* (2001), de Sérgio Machado, incorporou as ambiguidades de Carmen e as versões dissonantes e contraditórias a respeito dela para buscar as razões da interrupção do filme homônimo não finalizado de Mário Peixoto. Informações sobre a doença de Carmen e sua apatia completaram as informações dos entrevistados, que realçaram como a personalidade visionária e o extremo perfeccionismo de Peixoto tornaram-se impeditivos para terminar o filme. A opção de enunciação do documentário foi mais poética, trazendo vozes divergentes e depoimentos gravados décadas depois do ocorrido em meio aos fotogramas que restaram do filme.

Uma terceira forma de lidar com os depoimentos foi feita por Ana Pessoa (2002). Ela procurou compreender as contradições de Carmen Santos e entrevistou pessoas próximas à cineasta. Pedro Lima, amigo de Carmen, conta que ela era mesmo difícil. O crítico enfatizou a fama de briguenta e geniosa de Carmen, mas explicou que a estrela-cineasta tinha razão para ficar zangada, porque era sempre ludibriada e furtada pelos técnicos.

Trazendo a perspectiva de gênero como pressuposto de pesquisa, Livia Cabrera e Marina Tedesco (2021) problematizaram como o uso de fontes primárias na imprensa multiplicou visões preconceituosas, machistas e limitadas de Carmen. Desconsiderava-se o contexto e se construía uma imagem de Santos atrelada a signos negativos do estereótipo feminino. Dessa forma, a atuação de Carmen como produtora era vista como vaidade por causa do patrocínio do marido, embora ela desenvolvesse variados projetos ao mesmo tempo.

O mestrado da historiadora Tatiana de Carvalho Castro (2021) analisou os textos de Carmen Santos como colunista da imprensa feminina nos anos 1930. A pesquisa concentrou-se nos periódicos como fonte primária, com o diferencial de incorporar o debate sobre o gênero. Castro observou como Carmen se autorrepresentava como mulher sofredora, trazendo suas insatisfações com os homens e com o cinema. A forma de escrita de um diário pessoal de Santos estabelecia pontos de contato com as leitoras e trazia os temas da transgressão feminina e da violência simbólica de maneira inovadora para o contexto de 1930.

Resultado do percurso de pesquisa coletivo, estes últimos trabalhos procuram desconstruir as fontes primárias, impactados pelos debates atuais voltados à perspectiva de gênero. Enquanto a maior parte dos trabalhos se relacionou com os depoimentos como informação neutra e possibilidade de acesso ao que se passou, como se ensina, por exemplo, nas faculdades de comunicação, essa opção tem relação direta com a formação dos pesquisadores, o campo de atuação e o tipo de texto escolhido em consonância com os objetivos do que se escreve (relato objetivo, poético, ensaístico ou crítico).

Face ao peso que as matérias da imprensa e os depoimentos de época tiveram na reconstrução feita pela história do cinema, salientamos como não é possível registrar fatos sem o componente opinativo, deixando de lado a visão de mundo dos entrevistados e as disputas internas do campo. Além disso, os depoimentos colhidos no calor dos acontecimentos são diferentes de entrevistas feitas décadas depois sobre pessoas públicas (já falecidas). Às vezes os trabalhos sobre atrizes-estrelas são obrigados a lidar quase exclusivamente com as fontes disponíveis da imprensa e descrevem a faceta das estrelas em busca de um enigma a desvendar, como os *star studies* já problematizaram (Adamatti, 2008). Desta maneira, informações atreladas à suposta personalidade, por exemplo, de Carmen Santos tornaram-se critério de análise da sua atuação profissional, perspectiva que o estudo de gênero enfrentou de frente. No caso de Carmen e de Gilda, a desconstrução das *personas* e a razão dos problemas pessoais delas permanecem inconclusos, ausentes e fora do escopo de análise dos trabalhos.

A perspectiva historiográfica sobre o cinema e o Estado Novo

A produção da *Brasil Vita Filme* de Carmen Santos foi tema de dois trabalhos desenvolvidos na área de História em torno das ações culturais do Estado Novo. O livro do historiador Cláudio Aguiar de Almeida (1999), resultado de sua dissertação (1993), detalha como a política cultural do Estado Novo foi incorporada por filmes como *Argila* (Humberto Mauro, 1940) por meio da temática do cinema educativo e da cultura popular. O método utilizado é a análise fílmica, a análise do discurso ideológico dos filmes e a colaboração intelectual de Edgar Roquette-Pinto em *Argila* e no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) do Estado Novo.

O maior sucesso da *Brasil Vita Filme*, o filme *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), que teve Carmen como protagonista, foi tema do artigo do historiador Marcos Napolitano (2009). O autor analisa a presença da cultura nacional popular e a construção sobre as classes populares na representação da favela durante o Estado Novo. Napolitano vê a obra como momento de reinvenção de um sentido de brasilidade pela intelectualidade de esquerda, cuja análise está centrada na atuação do famoso cineasta Humberto Mauro e do cronista/argumentista Henrique Pongetti. O papel de Carmen

como atriz e produtora não é enfoque principal dos dois pesquisadores, que optaram por estudar a classe cinematográfica como um todo ou a intelectualidade detentora de um projeto político para o país.

A análise estilística e a relação entre as mídias

Questões tangenciais da análise fílmica e das relações entre teatro e cinema na obra de Gilda de Abreu foram possíveis graças à preservação dos filmes dela. A tese do historiador e dramaturgo Felipe de Moraes (2017) analisa os diálogos entre a dramaturgia teatral e cinematográfica durante a consolidação do cinema falado brasileiro. O doutorado realiza um estudo inédito comparativo entre as peças de teatro e as adaptações da Cinédia, priorizando a análise imanente e discursiva das obras. Moraes analisa também o discurso sobre a mulher e a composição das personagens femininas, o que inclui um estudo sobre Abreu em *O Ébrio* e *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna.

O trabalho de Margarida Maria Adamatti (2020, 2022)⁵ sobre Gilda de Abreu teve como mote as relações entre teatro e cinema n’*O Ébrio* e o conceito de autoria colaborativa com o marido Vicente Celestino para analisar os 30 anos de adaptações da mesma obra em seis mídias pelo casal. A pesquisa se insere no campo da comunicação e do cinema e se debruça sobre a análise fílmica e estilística d’*O Ébrio* para desconstruir a visão de Gilda como novata que fez um mero teatro filmado. A autora observa que o estilo do filme realça, ao mesmo tempo, a presença e a forma teatral, o tipo de montagem da Cinédia, uma estratégia de marketing bem articulada por Gilda de Abreu como publicista e muitos vestígios formais do cinema silencioso. A análise do discurso sobre a mulher e sua sexualidade n’*O Ébrio* é abordada através do gênero, do contexto histórico e da ação da censura na peça (Adamatti, 2024).

Além desses trabalhos, *O Ébrio* foi tema de um dos capítulos da tese de Débora Butruce (2020) sobre a restauração digital de filmes. O estudo técnico de cinema inclui a análise da cena do pedido de casamento de Marieta, que não foi vista pelo público na estreia. A autora traz informações sobre a exibição do filme e contextualiza o impacto das condições materiais do laboratório da Cinédia durante a Segunda Guerra Mundial sobre a fotografia de Afrodísio de Castro.

Os trabalhos descritos acima sobre Carmen Santos, Cléo de Verberena e Gilda de Abreu foram realizados por 14 pesquisadores.⁶ Seis deles têm formação em comunicação social (quatro com habilitação em cinema), quatro profissionais são formados em história, enquanto os demais vêm do campo das ciências sociais (1), arquitetura (1), psicologia/pedagogia (1) e letras (1). A maior parte das pesquisas realizadas sobre as três primeiras cineastas brasileiras foi realizada em Programas de Pós-Graduação em comunicação/audiovisual/cinema (10), sendo que três estudos foram desenvolvidos na história. É geralmente no campo da comunicação que as pesquisas sobre a situação da mulher dão preferência à análise dos produtos comunicacionais e utilizam uma perspectiva mais neutra em relação às fontes primárias. Uma vez que a maior parte dos trabalhos se insere dentro do campo da história do cinema, preocupações inerentes da história e do feminismo surgem em menor gradiente nos trabalhos, como indícios do contexto de realização das pesquisas e da forma de articular as trajetórias das cineastas com a história das mulheres.

Estas observações sobre os locais de realização das pesquisas podem incluir no futuro outras abordagens da história ou quiçá dialogar com resultados da hermenêutica do cotidiano no campo feminista (Dias, 2019). No campo do cinema, Gerder Lerner (1992) fez apontamentos preciosos sobre as etapas de pesquisa sobre as primeiras cineastas norte-americanas, que podem ser repensados ao caso brasileiro. Segundo ela, o percurso de criação de um campo independente de pesquisa sobre as primeiras cineastas envolve diversas *etapas* para deixar de lado a história tradicional e universal das mulheres, tais como: a história compensatória, a busca de excepcionalidade de figuras notáveis, o engajamento feminino na sociedade e a sua significação. Para evitar ver as mulheres apenas como

desviantes das normas masculinas, Lerner sugere observar os movimentos de mulheres para compreender a contribuição histórica delas ao desvendar a opressão masculina. Esse entendimento ajudaria a elucidar como as mulheres cresceram numa possível consciência feminista. Realçando o contexto e a interseccionalidade, o esforço de pesquisa envolve historicizar os próprios métodos, compreender as diferentes experiências históricas em relação ao papel das classes sociais, apreender e diferenciar a subjetividade feminina entre ideias, experiências vividas e formas de resistência permitidas.

Considerações finais

Nossas considerações finais têm por objetivo discutir os métodos de análise dos trabalhos e o contexto cinematográfico brasileiro. Se o ponto comum entre as pesquisas descritas neste artigo é o enfoque individual sobre as cineastas, propomos uma abordagem temático-discursiva conjunta sobre a filmografia de Cléo, Gilda e Carmen como sugestão preliminar para estudos futuros sobre o tema.

A escassez inicial de dados sobre as cineastas analisadas, a falta de preservação dos filmes e a necessidade de conciliar um estudo denso sobre um tema em particular tem levado a pesquisa a priorizar as diretoras como objeto principal, realçando o contexto de produção de maneira breve, especialmente nos artigos. A(o)s pesquisadora(o)s de cinema conhecem bem as condições de produção do Brasil, mas nem sempre a trajetória das cineastas nos textos vem acompanhada de um comparativo sobre as dificuldades materiais do cinema brasileiro para os não iniciados. Vive-se, portanto, um dilema de apresentar as cineastas, analisar os filmes e trabalhar o contexto. Parece-nos difícil encontrar um equilíbrio substancial, como fez Antonio Candido (2011) em seu estudo brilhante sobre a articulação entre a estrutura externa da sociedade, o contexto e a estrutura interna da obra analisada. A exceção são as dissertações, teses e livros, que, por seu caráter monográfico amplo, possibilitam aprofundar os dados contextuais.

Igualmente o estudo sobre a situação da mulher, que ainda vivia sob a tutela jurídica dos maridos, é importante para a compreensão do contexto de produção dos filmes de Cléo, Gilda e Carmen. Foi no auge das lutas sufragistas que Cléo fez seu primeiro filme, quatro anos antes de a mulher conquistar o direito ao voto no Brasil. Em 1951, quando Gilda fez seu último longa-metragem, *Coração materno*, as mulheres não eram vistas pelos meios de comunicação de massa fora do casamento e da maternidade. A palavra divórcio continuava a ser um tabu na imprensa feminina. Este contexto sociopolítico age em alguma medida sobre a constituição das personagens femininas por meio de uma complexa rede de limites autoimpostos ao universo criativo das cineastas.

Entre a realização do primeiro filme de Cléo (1930) e o último de Gilda (1951) existia uma esperança com o mito do cinema industrial no Brasil, com base em Hollywood. O otimismo do cinema brasileiro silencioso com a falta de legendas dos *talkies* não garantiu sucesso nem ao filme artesanal de Cléo, nem à obra prima de Humberto Mauro, *Ganga bruta* (1933), da Cinédia, porque logo os filmes sonoros americanos chegaram com legendas bem sincronizadas. Assim como na década de 1950,⁷ algumas obras premiadas da Vera Cruz não asseguraram lucro, nem a continuidade do estúdio. Por detrás da empolgação de que Carmen e Gilda realizaram filmes em grandes estúdios, repensar o contexto da produção do cinema brasileiro nos leva também às estratégias de sobrevivência de homens e mulheres em outras funções. Atuar como cineasta era uma realidade temporária no Brasil. A continuidade do projeto *O Ébrio* em várias mídias parece ser uma estratégia de sobrevivência do casal Abreu-Celestino em anos difíceis. Ao invés de ressaltar Gilda como a primeira mulher contratada como diretora em um grande estúdio, a produção de *O Ébrio* é também parte do contexto de crise da Cinédia durante a Segunda Guerra Mundial, com contratos de coprodução para garantir a continuidade do estúdio. Era assim que muitos cineastas não passaram do primeiro filme, mesmo investindo dinheiro do próprio bolso.

É importante frisar que os filmes feitos pelas três cineastas foram possíveis graças à entrada de capital das próprias mulheres e de seus parceiros, como era de praxe no contexto brasileiro. O investimento financeiro das famílias nos filmes de Gilda, Cléo e Carmen era parte de um sistema de colaboração com os maridos (Adamatti, 2024). No caso de Gilda, não é possível separar de maneira clara as relações de trabalho com Celestino do universo criativo dela. Compõe-se, assim, uma autoria colaborativa entre o casal, que pode ser profícua para as práticas de parceria, cocriação e trabalho multimidia experimental, porque o critério desafia as noções convencionais de autoria (Gledhill; Knight, 2015). O conceito pode desafiar o domínio do “autor”, reorganizar noções de valor estético relevantes para as mulheres, trazendo representações múltiplas ao trabalho das cineastas.

Se o critério autoral não costuma ser mobilizado para a análise das três cineastas no campo do cinema, dado que a maior parte das obras se perdeu, vez por outra as pesquisas associam traços de uma homologia discreta entre a trajetória das diretoras e os papéis interpretados na tela pelas personagens femininas. Vendo essa relação como um tipo de equivalência das situações vividas pelas mulheres, as personagens dos filmes parecem *duplos* da violência simbólica do período e da experiência das cineastas. Não se trata de uma abordagem da teoria crítica, porque não se conecta a classe social e a visão de mundo das autoras com as obras. Uma abordagem como essa talvez pudesse observar múltiplos significados sobre a situação da mulher no período por meio da articulação entre a perspectiva histórica, o cotidiano das mulheres e a análise discursiva das obras. Filmes podem parecer progressistas à primeira vista sem o ser, enquanto finais pessimistas podem conter mensagens moralizantes ou ser tomados como indícios da própria situação da mulher no período. De qualquer forma, a temática dos filmes de Cléo, Carmen e Gilda pode revelar múltiplos sentidos do que era permitido representar na tela sobre a mulher em relação à cinematografia congênere brasileira, estrangeira e aos arquétipos femininos em voga.

Da filmografia de Cléo, Carmen e Gilda emerge uma temática comum em algumas obras sobre mulheres que traem ou abandonam homens. *O mistério do dominó preto*, de Cléo de Verberena, conta a história de uma mulher casada que tem relacionamentos extraconjugais, é envenenada e assassinada. O fio condutor gira em torno de descobrir quem é o assassino, o marido ou um dos amantes. A culpa não recai sobre um homem, mas sobre uma mulher que teve o noivo roubado e optou pelo assassinato da rival como vingança. A obra de Cléo é uma adaptação de um conto publicado na imprensa. Enquanto na primeira versão do conto o corpo da mulher não tem direito ao sepultamento, nem o seu nome é revelado, ao que tudo indica, Cléo parece ter optado pela confissão de culpa da assassina, com a posterior entrega do corpo na polícia (Araújo, 2021).

O tema do grande sucesso de Gilda, *O Ébrio*, também veio dos anos 1930. A história de uma traição feminina que leva ao decaimento social de um homem tem origem na música homônima do marido de Gilda (1936). Abreu realçou a falsidade da enfermeira interesseira, que flertava à vontade enquanto o marido trabalhava. No final, a esposa é abandonada pelo sedutor e acaba na miséria, mas consegue o perdão do marido, que se torna alcoólatra e morador de rua por culpa da ação feminina.

Carmen Santos produziu três filmes sobre mulheres que optam por relacionamentos extraconjugais antes de enveredar pela temática do cinema educativo nos anos 1940. Definindo-se como *flapper* nos anos 1920, ela escolhia temáticas sensacionalistas relacionadas à sexualidade feminina para seus filmes como produtora e atriz. Nos anos 1920, ela adaptou dois romances sensacionalistas de sucesso sobre jovens mulheres que se relacionavam com homens divorciados ou casados, respectivamente em *A carne* (Fausto Muniz, 1924) e *Mademoiselle cinema* (Leo Marten, 1925), mas há escassas informações sobre a transposição das histórias dos livros nos filmes (Pessoa, 2002). A órfã Lenita no livro *A carne*, de Júlio Ribeiro, tem um romance com um homem desquitado. Ela engravida e casa com um antigo pretendente, enquanto o amante se mata. Enquanto isso, a caprichosa *Mademoiselle Cinema*, de

Benjamin Costallat, abandona Roberto Fleta, homem casado com quem tinha um romance secreto, e prefere ficar sozinha por causa de seu *passado indigno*, enquanto ele se entrega às drogas. Não sabemos como Carmen Santos realmente adaptou essas histórias e debateu a sexualidade feminina, mas seu interesse pelo tema é notório. Nos anos 1930, no filme inacabado *Onde a terra acaba* (Mário Peixoto, 1930), Carmen interpretou uma escritora que escolheu um homem rude, que vivia em uma cabana, para ter um relacionamento numa ilha deserta com ele e escrever um livro sobre como amar um selvagem (Pessoa, 2002).

O desfecho desses filmes traz algumas semelhanças: as mulheres que têm liberdade sexual destroem os homens nos três filmes citados de Carmen Santos, enquanto as “adúlteras” de Cléo e Gilda são punidas nessas duas obras, seja com a morte ou a miséria. Com a exceção de *O Ébrio*, não sabemos como Cléo e Carmen abordaram a liberdade das mulheres nesses filmes. A punição ao desejo feminino parece certa, mas o destino trágico das mulheres que traíam os maridos nos filmes dos anos 1930 pouco a pouco é amenizado, transformando-se no caso dos *Ébrios* num misto de culpa e miséria como punição das “adúlteras”. É mais provável que representações progressistas de maneira clara sobre a sexualidade feminina enfrentassem maiores obstáculos na exibição, exigindo dissimular significações para evitar proibições, como aconteceu na ação da censura à peça *O Ébrio* sobre a representação da mulher (Adamatti, 2024).

Por se tratar de mulheres diretoras, o tema da liberdade sexual das personagens femininas lança indagações e leituras múltiplas. Os desfechos podem indicar a falta de consciência da visão ideológica subjetiva professada pelos filmes, um aviso ou advertência às mulheres ou a maneira encontrada para expor a opressão e o desejo feminino. Possíveis respostas devem estar atentas à visão de mundo das cineastas, ao uso de espaços lacunares de transmissão de sentidos, à manutenção de determinados arquétipos no cinema do período e ao papel da censura ao universo criativo. É provável que o sentido desses filmes perdidos esteja em espaços *in between* entre a situação da mulher no período, o conservadorismo, as temáticas do feminismo e o consumo sensacionalista dos enredos.

Referências

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: a Cena Muda e Cinelândia (1952–1955)*. 2008. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 24, p. 238-262, jan./abr. 2022.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Configurações espaciais entre cinema e teatro no filme *O Ébrio*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 27, p. 1-16, 2020
- ADAMATTI, Margarida Maria. O discurso sobre o adultério nos *Ébrios* de Gilda de Abreu e Vicente Celestino – representação da mulher no cinema e no teatro. *Debate Feminista*, Ciudad de México, año 34, v. 67, p. 1-28, enero/junio 2024.
- ALMEIDA, Cláudio. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1999.
- ANDRADE, Regina. Estrela luminosa. *ECO: Revista da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 73-88, 1993.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cleo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (org.). *Feminino e plural – mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017. p. 43-58.
- ARAÚJO, Marcella Grecco de. *Cleo de Verberena: cineasta brasileira*. 2021. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ARRUDA, Ângela. Feminismo, gênero e representações sociais. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 335-355.

BUTRUCÉ, Débora. *A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI*. 2020. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CABRERA, Livia. “O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936-1948). 2020. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CABRERA, Livia. O pioneirismo feminino da produtora Carmen Santos e a constituição da Brasil Vita Filme. *Movimento*, São Paulo, n. 13, p. 52-72, ago. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARMEN SANTOS, documentário. Jurandyr Passos Noronha. Brasil, Instituto Nacional de Cinema, 1969.

CASTRO, Tatiana de Carvalho. *Carmen Santos: autorepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas*. 2021. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

COSTA, Albertina de Oliveira; Barroso, Carmen; Sarti, Chynthia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 109-134.

COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1924.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje – formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-369.

GAINES, Jane. Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory. *Cinema Journal*, v. 44, n. 1, p. 113-119, Autumn 2004.

GAINES, Jane. What happened to the Philosophy of the Film History? *Film History*, v. 25, n. 1-2, p. 70-80, 2013.

GLEDHILL, Christine; Knight, Julia. Doing women's film history - Introduction. In: GLEDHILL, Christine; KNIGHT, Julia (ed). *Doing women's film history: reframing cinemas, past and future*. Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2015. p. 01-12.

GUERRA, Guido. *Vicente Celestino, o hóspede das tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

HEFFNER, Hernani. Edgar Brasil. *Trabalhando na Cinédia: 1932-1937*. Rio de Janeiro, [200-?]. Mimeografado.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase catálogo – realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1989.

INCONFIDÊNCIA MINEIRA: sua produção. Direção: Jurandyr Passos Noronha. Produção: Júlio Heilbron. Brasil, 1971. Documentário.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: JOHNSTON, Claire (ed.). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973. p. 24-31.

LERNER, Gerder. “Placing Women in History - Definitions and Challenges. In: COTT, Nancy (ed.). *History of women in the United States: theory and method in women's history*. Munich; London; New York; Paris: Saur, 1992. v. 1, p. 203-212.

MULHERES DE CINEMA. Direção: Ana Maria Magalhães. Brasil, Embrafilme, 1976.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, Autumn 1975.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

MORAES, Felipe. *A dramaturgia no cinema brasileiro (1936-1951)*. 2017. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935). *Significação*, São Paulo, n. 32, p. 137-157, 2009.

ONDE A TERRA ACABA. Direção: Sérgio Machado. Brasil: Vídeo Filmes Produções Artísticas, 2001. Documentário.

PESSOA, Ana Maria. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PIZOQUERO, Lucilene. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 2006. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Teixeira & Irmão, 1888.

SLIDE, Anthony. Early women filmmakers: the real numbers. *Film history*, v. 24, n. 1, p. 114-121, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-82.

TEDESCO, Marina; CABRERA, Livia. Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres. *El la outra islã*, Puan, n. 4, p. 20-39, mai. 2021.

TEDESCO, Marina (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: PPGCine; Uff Publicações, 2022.

Notas finais

¹ O termo “pioneiras” é utilizado no *Women Film Pioneers Project*, da Columbia University. <https://wfpp.columbia.edu/>

² Nos estudos do cinema brasileiro (Filmografia Brasileira, <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>) se prioriza o ano final de produção dos filmes como critério temporal das obras, enquanto no exterior (IMDb, <https://www.imdb.com/pt/>) a preferência recai sob o ano de exibição.

³ Ver os depoimentos de Regina Andrade, Heloisa Buarque de Hollanda e Ana Pessoa em Tedesco (2022).

⁴ Embora não seja o enfoque do artigo, a produção audiovisual contemporânea demonstra um interesse crescente sobre a trajetória de Carmen e Gilda. O cineasta e crítico inglês Mark Cousins incluiu *O Ébrio de Abreu* entre os 14 episódios do documentário premiado *Women Make Film – a New Road Movie Through Cinema* (2018). Ver Tedesco e Cabrera (2021) sobre a extensa representação de Carmen Santos em filmes e séries contemporâneas como reescrita audiovisual da história do cinema brasileiro.

⁵ Este artigo é também resultado do curso “As cineastas pioneiras no Brasil”, que ministrei no Sesc Consolação em 2023.

⁶ O cálculo sobre os trabalhos realizados em programas de pós-graduação sobre as três cineastas brasileiras exclui obras que fogem a esse escopo: o texto não publicado de Hernani Heffner sobre Edgar Brasil e o livro do jornalista Guido Guerra sobre Vicente Celestino.

⁷ Apenas no final dos anos 1950, as mulheres voltam à direção com Carla Civelli e Maria Basaglia.