

MULHERES-CINEASTAS: UMA ESTÉTICA DA DIFERENCIAÇÃO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DA HISTÓRIA DO CINEMA

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: Nos últimos anos, tem havido um crescente interesse pela arte feminista institucional, enquanto arte produzida, essencial mas não exclusivamente, por mulheres, com particular incidência nas assimetrias das relações de poder analisadas numa perspetiva de género. Esse interesse - sentido a nível internacional, mas principalmente nos países do norte da Europa e nos EUA - é notório em diferentes formas de expressão artística, sobretudo naquelas que têm a imagem como matéria-prima essencial, e onde podem incluir-se a videoarte, a fotografia e, naturalmente, o cinema. Na História da sétima arte, podem distinguir-se diferentes tipos de propostas assumidamente militantes, constituindo as mesmas objetos de análise da presente comunicação. Nesse sentido, o nome de Alice Guy Blaché, a primeira realizadora em toda a História do Cinema, constitui uma referência essencial; mas também serão analisados os trabalhos heterogêneos e igualmente densos de Lois Weber, Germaine Dulac, e mais tarde, de Agnès Varda e Vera Chytilová. Os nossos principais objetivos serão refletir sobre a forma como essas mulheres percebem os movimentos feministas do seu próprio tempo e os mimetizam no cinema. Será possível, ao analisarmos as suas imagens, falarmos de uma “arte com sexo”, com carácter de denúncia e objetivos políticos? De que forma podem estes filmes ser vistos na contemporaneidade?

Palavras-chave: Feminismo; cinema; precursoras; denúncia.

Contacto: anacatarinapereira4@gmail.com

Em termos históricos, o século XIX corresponde a um período de progressos e lutas políticas, económicas e industriais, essencialmente sentidos no continente europeu. O final seria ainda marcado pela projeção das primeiras imagens em movimento do Cinematógrafo dos irmãos Lumière e pelos primeiros efeitos especiais do ilusionista Georges Méliès. Naquele momento, a curiosidade e o fascínio dos espectadores parisienses pautavam o início da História do Cinema — uma arte não originária de um caos ou inquietude artística que promove a descoberta e o aperfeiçoamento de uma nova técnica. O processo seria precisamente o inverso: de uma nova técnica surge uma nova arte, tendo o início correspondido à simples captação de movimentos, como chegadas de comboios, corridas de cavalos, funcionamento de máquinas ou

¹ Docente na Universidade da Beira Interior e investigadora do LabCom.

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

circulação de pessoas nas ruas. Nesse contexto, consideramos fundamental lembrar o nome da primeira mulher cineasta, em todo o mundo. Alice Guy Blaché delineou o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, para além do seu carácter de entretenimento. Entre 1896 e 1920, e de acordo com informação consultada no seu *site* oficial, realizou e produziu centenas de curtas-metragens, tendo sido a primeira (e ao que se sabe, até este momento, a única) mulher proprietária e diretora de um estúdio cinematográfico — o Solax Studio, em New Jersey (EUA). A importância dos dados listados contrasta, no entanto, com a escassez de estudos académicos ou historiográficos que se vão resumindo à sua biografia recentemente editada. No texto, relata-se que a cineasta começou por ser secretária de Léon Gaumont, tendo começado as suas experiências fílmicas após ter assistido a algumas exhibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris. A sua primeira ficção — *La fée aux choux/A fada repolho* (1896), filmada com a câmara de 60 milímetros recriada por Gaumont — centra-se numa fada que, por magia, retira recém-nascidos de repolhos. A explicação para o nascimento de crianças baseada em lendas e contos populares (os mesmos que, pela tradicional divisão de tarefas, as mães contavam aos filhos) reflete ainda o pudor em torno da sexualidade que pautava a mudança de século.

Dez anos depois, com *Les résultats du féminisme/As consequências do feminismo* (1906), recria uma sátira em tom caricatural do que se entendia constituírem os perigos de uma consciencialização política por parte das mulheres. Nos cerca de seis minutos de duração da curta-metragem, o homem costura, cuida dos filhos, usa vestidos e age com delicadeza, promulgando uma essência feminina ultra-dramatizada. A mulher fuma, bebe e tem um comportamento sexualizado; é grande, brutal, controla o espaço em que se movimenta, toma iniciativas e despoleta ações. Elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela sociedade, o que pode ser interpretado de diferentes formas: (a) uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antónimo de machismo); (b) uma representação grotesca dos medos

masculinos face à possibilidade de instituição de uma estrutura patriarcal; (c) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de géneros como supérflua.

No final, a rebelião dos homens femininos reintroduz a ordem, sendo que também aí a cineasta revela a polissemia da sua arte. Como interpretar este epílogo? Sugere-se que os lugares “feminino” e “masculino” devem ser mantidos como instrumentos de preservação de um equilíbrio social? Ou constata-se que, apesar de ações rebeldes e esporádicas tentativas de alterar os dispositivos de poder instituído, a sociedade patriarcal será sempre dominante? Recorrendo a uma visão transversal, pode dizer-se que, tanto nos seus filmes como nas declarações públicas que efetuou, Alice Guy assumiu as dualidades intrínsecas ao(s) feminismo(s) e aos (aparentemente antagónicos) estereótipos da feminilidade. A sua filha, Simone Blachè, sintetizaria a mesma leitura, dizendo: “In many respects she was a nineteenth century person. She believed in the family structure. And yet, she had strong feminist views. She was enthused by everything she saw and heard that was feminist in any way.” (Blachè s/d., cit. Panosky 2005, 14) Ao invés de desafiar os arquétipos aceites e preservados pela sociedade patriarcal, a realizadora assimilou assim as suas características ao ponto de as considerar pré-requisitos essenciais na concretização de determinadas tarefas, agora já não apenas ligadas ao lar, mas também a atividades profissionais com implicações públicas:

She has developed her finer feelings for generations...and she is naturally religious. In matters of the heart her superiority is acknowledged, her deep insight and sensitiveness in the affairs of cupid...it seems to me that a woman is especially well qualified to obtain the very best results, for she is dealing with subjects that are almost second nature to her... (cit. Panosky 2005, 14)

No discurso citado, Alice Guy Blachè não procede a uma reversão do estereótipo, mas antes à sua aceitação. Não obstante, incita à mudança das estruturas básicas do patriarcado, no respeito por valores que considera superiores, como a família e a religião. A existir uma supra-designada “sensibilidade feminina”, ela será, no seu entender, fundamental para a

captação de imagens em movimento e construção de narrativas verosímeis, capazes de tocar e aproximar as audiências:

Not only is a woman as well fitted to stage photodrama as a man, but in many ways she has a distinct advantage over him because of her very nature and because much of the knowledge called for in the telling of the story and the creation of the stage setting is absolutely within the province as a member of the gentler sex. She is an authority on the emotions. (cit. Panosky 2005, 15)

Artista com aparente noção da sua responsabilidade social, Alice Guy Blachè apelou assim a que mais mulheres colocassem a sua suposta sensibilidade ao serviço do cinema: “There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot completely master every technicality of the art.” (cit. Panosky 2005, 15) No momento histórico em que proferia estas declarações, o considerável número de mulheres a trabalhar na realização e produção de filmes não possibilitava a antevisão de uma indústria que seria dominada pelo género masculino. O seu pioneirismo e discurso otimista viriam, no entanto, a ser esquecidos e contraditos.

A par de Alice Guy, Lois Weber e Germaine Dulac constituem duas referências incontornáveis (mas igualmente esquecidas) na História de uma arte à qual a última realizadora procuraria atribuir credibilidade e estatuto intelectuais. Relembre-se, sobre este aspeto, que os anos 20 coincidem com um período de desenvolvimento de uma série de teorias vanguardistas, essencialmente europeias, que buscam legitimar o cinema enquanto meio artístico, independente do teatro e da literatura. Nesse contexto — mais do que Louis Delluc, que postula a relação dos elementos significantes, no espaço e no tempo, através do conceito de “fotogenia” (o estado de concordância entre a matéria e a sua imagem, funcionando o cinema como um dispositivo que nada acrescenta à beleza do mundo, mas antes permite o seu maior entendimento) —, Germaine Dulac consagrará a ideia de um “cinema das essências”, enquanto arte de emoção (mais do que sentimento), distinta de um cinema teatral. O

cinema puro corresponderá assim, em última instância, a uma verdadeira “sinfonia visual”:

Quis mostrar que o movimento e as suas combinações podiam criar a emoção sem arranjos de factos, sem peripécias, e quis dizer-vos: preservai o cinema por ele mesmo, pelo movimento sem literatura. (...) O filme integral que todos desejamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã. Não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanação interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. (Dulac s/d, cit. Grilo 2010, 52)

Encarando o movimento como causa de qualquer efeito e a própria ação em si, a autora consagra-o como o interesse, a base e o objeto da arte cinematográfica: “Todas as artes são movimento, uma vez que há desenvolvimento, mas a arte das imagens é, creio, a que mais próxima está da música, pelo ritmo que lhe é imposto.” (cit. Grilo 2010, 52) De acordo com os princípios formulados, Germaine Dulac realizou ainda (ou compôs) aquele que ficaria conhecido como o primeiro filme feminista da História do Cinema: *La souriante madame Beudet/ A sorridente senhora Beudet* (1922). Com avançadas cenas de sobreposição de imagens, correspondentes aos sonhos e aspirações da personagem principal, Dulac representa as frustrações de uma mulher ávida de se libertar de uma existência medíocre e de um marido hediondo que frequentemente ameaça matar-se. Nesse sentido, tendo o cinema mudo buscado traduzir o impossível de ser pronunciado, a personagem ironiza o título da própria obra.

Para além dos aspetos narrativos, ao serem colocados em evidência a rotina e os gestos do quotidiano numa *performance* completa, sublinha-se a alternância e a alteridade que o novo trabalho de plasticização do tempo permite. Começam, em simultâneo, a revelar-se as preocupações estéticas que estariam também presentes num filme posterior da realizadora: em *L’invitation au voyage/ O convite à viagem* (1927) consagra-se a ideia de uma “sinfonia

visual” e discorre-se novamente sobre o motivo “casamento infeliz”. A delicadeza dos gestos e das expressões (retratados em poéticos grandes planos, sob o *leitmotif* de um momento musical de repetição melancólica) fazem deste um filme introspetivo. A sua centralidade não é a narrativa em si já que, para Dulac, a verdadeira essência do cinema reside na infinidade dos jogos de luz, na sobreposição dos planos e na materialização de um movimento comum, não apenas àqueles personagens quase-adúlteros, mas à própria vida.

No mesmo período histórico, para além de Germaine Dulac e Louis Delluc, também Ricciotto Canudo fez parte do grupo de primeiros teóricos que procuraram distinguir o cinema de todas as restantes artes, por não se tratar já de fotografia, nem tão pouco de teatro ou literatura. O autor (1879-1923), a quem é atribuída a designação “sétima arte” (Canudo 1923), defendeu que a especificidade criativa do cinema reside na capacidade de síntese entre as artes plásticas ou artes do espaço (a arquitetura que teria como complementos a pintura e a escultura) e as artes rítmicas ou artes do tempo (a música, complementada pela dança e pela poesia). Por essa razão, o cinema teria a capacidade de promover uma fusão espaço-temporal, plasticizando o tempo e atribuindo ritmo ao espaço temporal. O contributo fundamental e inédito da sua teoria para o pensamento das questões cinematográficas pode assim resumir-se em três pontos essenciais: Canudo inscreve o cinema no domínio das artes, conferindo-lhe um carácter estético (em vez de mero espetáculo popular); procede ao seu reconhecimento enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as restantes artes, num projeto de *arte total*; e define, paralelamente, as suas propriedades.

Resultando da súmula de todas as restantes artes, a sétima teria assim o poder de documentar acontecimentos, ficcionar histórias e/ou transmitir valores e mensagens mais ou menos políticas, o que naturalmente seria rececionado pelas primeiras mulheres cineastas de diferentes formas. Ao contrário de Alice Guy Blaché e Germaine Dulac, Lois Weber optaria por apresentar uma rara visão do cinema como ferramenta moral. Na perturbante obra *Where are my children?/ Onde estão os meus filhos?* (1916), a realizadora reflete sobre a suposta leviandade com que algumas mulheres da alta sociedade

norte-americana recorrem, no início do século, à interrupção voluntária da gravidez. Como um apelo à generalização da educação sexual e ao recurso facilitado a métodos anticoncepcionais, *Where are my children?* é, simultaneamente, uma criminalização em termos valorativos do aborto. No final, as mulheres que o praticam são castigadas com a impossibilidade futura de vir a ter filhos, o desapego dos maridos ou com a própria morte: a mesma punição da mulher moralmente dúbia que irá dominar a estética *noir* e que será alvo de críticas em inúmeros estudos feministas fílmicos.

Não obstante, apesar das contradições e desacordos no tratamento das temáticas, da recuperação dos nomes das três cineastas em análise sobressai um carácter premonitório do cinema, por anteceder movimentos políticos, mimetizar debates sociais e refletir questões existencialistas. Nesse sentido, o acesso a diferentes formas de expressão artística seria uma etapa importante naquele que viria a ser designado como “o século das mulheres”.

BIBLIOGRAFIA

- Canudo, R. 1923. *Manifeste des sept arts - L'usine aux images*. Paris: Séguier et Arte.
- Grilo, J. M. 2010. *As lições do cinema: Manual de filmologia*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri.
- Panosky, R. 2005. *International female film directors: Their contributions to the film industry and women's roles in society*. Honors Scholar Theses. Paper 5. University of Connecticut. Disponível em: http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/5. Acedido a 10 de julho de 2015.

FILMOGRAFIA

- La fée aux choux*. Realização de Alice Guy Blaché, 1896. Filme disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MTd7r0VkgnQ>
- Les résultats du féminisme*. Realização de Alice Guy Blaché, 1906. Filme disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>
- La souriante madame Beudet*. Realização de Germaine Dulac, 1922.
- L'invitation au voyage*. Realização de Germaine Dulac, 1927.
- Where are my children?* Realização de Lois Weber, 1916.