

Introdução ao dossiê

Mulheres no cinema silencioso latino-americano: trabalho, representação, recepção

Luciana Corrêa de Araújo*

Resumo: No final dos anos 1980, alguns trabalhos procuraram mapear as atividades das mulheres no cinema latino-americano. Desde então, este campo de estudos vem se expandindo cada vez mais. O interesse inicial se voltou sobretudo para as mulheres nas funções de direção e produção, o que ocorreu também em relação ao período do cinema silencioso. Ao longo das últimas décadas, as abordagens foram se diversificando, estendendo-se a outras funções, além de se aprofundar em questões de recepção, crítica e cultura cinematográfica. Este dossiê sobre mulheres no cinema silencioso latino-americano reúne artigos que exploram alguns dos caminhos de investigação que o tema suscita, estimula, exige.

Palavras-chave: cinema silencioso latino-americano, mulheres, cultura cinematográfica, exibição, produção cinematográfica

Introducción al dossier

Mujeres en el cine silente latinoamericano: trabajo, representación, recepción

Resumen A finales de los años 1980, algunas obras intentaron mapear las actividades de las mujeres en el cine latinoamericano. Desde entonces, el campo de estudios sobre mujeres en el cine ha crecido cada vez más. El interés inicial se centró principalmente en las mujeres en funciones de dirección y producción, lo cual también se aplicó al período del cine silente. A lo largo de las últimas décadas, los enfoques se han diversificado, abarcando otras funciones, además de profundizarse en cuestiones de recepción, crítica y cultura cinematográfica. Este dossier sobre las mujeres en el cine silente latinoamericano reúne artículos que exploran algunos de los caminos de investigación que el tema suscita, estimula, exige.

Palabras clave: cine silente latinoamericano, mujeres, cultura cinematográfica, exhibición, producción cinematográfica

Introduction to the dossier

Women in silent Latin American cinema: work, representation, reception

Abstract: In the late 1980s, some works sought to map the activities of women in Latin American cinema. Since then, this field of studies has expanded significantly. Initially, the focus was primarily on women in directing and producing roles, which also occurred in relation to the silent film period. However, over the last few decades, the approaches have diversified, covering other functions as well as exploring issues of reception, criticism, and film culture. This dossier on women in Latin American silent cinema brings together articles that explore some research paths that the topic raises, stimulates, and demands.

Keywords: Latin American silent cinema, women, film culture, exhibition, film production



Mulheres na frente do Cinema Odeon, no Rio de Janeiro, em 1916. Fonte: Hemeroteca Digital. Fundação Biblioteca Nacional

“Saberemos algum dia quem foram as primeiras mulheres na América Latina a se tornarem cineastas?” É assim que, em 1989, Paulo Antonio Paranaguá inicia seu artigo “Pioneers: Women Film-makers in Latin America”, no qual aborda as atividades de mulheres cineastas desde as primeiras décadas do século 20 até os anos 1980.¹ Embora naquele momento, final dos anos 1980, as pesquisas sobre o tema fossem ainda incipientes, já havia algumas obras que procuraram mapear esse terreno, como os livros *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira², *Realizadoras latinoamericanas: cronología*

¹ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Women Film-Makers in Latin America”, *Framework*, n. 37, 1989, pp. 129-139. No original: “Will we ever know who were the first women in Latin America to become film-makers?”

² MUNERATO, Elice e Maria Helena Darcy de Oliveira. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

1917-1987 *Latin American women filmmakers: chronology 1917-1987*, de Teresa Toledo³, e *Quase catálogo 1*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda.⁴

Desde então, o campo de estudos sobre mulheres no cinema se expandiu cada vez mais. O interesse inicial se voltou sobretudo para as mulheres nas funções de direção e produção, o que ocorreu também em relação ao período do cinema silencioso, de que são exemplos os livros sobre a mexicana Mimí Derba⁵ e a brasileira, nascida em Portugal, Carmen Santos⁶. Ao longo das últimas décadas, as abordagens foram se diversificando, estendendo-se a outras funções, além de se aprofundar em questões de recepção, crítica e cultura cinematográfica.

O acesso aos filmes e fragmentos; o levantamento em periódicos; o mergulho em arquivos e documentos os mais variados; a articulação do cinema com diferentes práticas artísticas e culturais; os cruzamentos entre os estudos cinematográficos e outros campos disciplinares são alguns dos procedimentos que permitem avançar em termos tanto de informações quanto de análises relacionadas à mulher no cinema silencioso latino-americano.

O título do dossiê destaca três eixos de abordagem – trabalho, representação e recepção – que os artigos aqui reunidos discutem de diferentes formas e sob distintas perspectivas geográficas, que contemplam as atividades ligadas a cinema em quatro países latino-americanos: Argentina, Brasil, Chile e México.

³ TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas: cronología 1917-1987 Latin American Women Filmmakers: Chronology 1917-1987*. Nova York: Círculo de la Cultura Cubana, 1987.

⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

⁵ MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, 2000. Recentemente foi lançada uma nova edição livro: MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024. Disponível em: <https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi_derba/mimi_derba.pdf> [Acesso: 12 dez. 2024].

⁶ PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

No artigo “Tiempos de Guerra en Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (1919) de Josefina Emilia Saleny (1894-1978)”, Moira Fradinger analisa o filme dirigido por Saleny, uma das figuras centrais quanto ao trabalho das mulheres no cinema silencioso argentino. O acesso à cópia de *El Pañuelo de Clarita* e ao argumento original escrito por Bautista Amé permite à autora realizar uma detalhada análise das alterações efetuadas por Saleny. Fradinger observa como, por meio dessas mudanças, a diretora enfatiza sua visão diante de temas da atualidade, tanto na esfera local quanto internacional, como a situação dos imigrantes italianos na Argentina e o impacto da Primeira Guerra Mundial, expressando uma postura marcadamente antimilitarista e em defesa da convivência pacífica. Outras alterações significativas incidem sobre a representação das mulheres, com as personagens femininas, Clarita à frente, passando a exercer no filme funções narrativas e simbólicas decisivas, diferente de como está desenvolvido no argumento original.

A análise fílmica, assim como empreendida por Moira Fradinger em seu artigo, nem sempre é possível nos estudos sobre cinema silencioso na América Latina, devido aos inúmeros materiais fílmicos que se perderam ao longo das décadas. Talvez como contraponto a esse panorama –mas certamente não só por esse motivo– a pesquisa em arquivos e documentações correlatas sempre ocupou uma posição privilegiada. Aliado aos arquivos físicos, o acesso cada vez mais facilitado a bases de dados e repositórios digitais só vem fortalecendo esse tipo de trabalho, de que são provas os outros quatro artigos que compõem este dossiê.

Tendo por base uma minuciosa pesquisa em periódicos, Lucio Mafud expõe o envolvimento em atividades cinematográficas de duas artistas argentinas nos anos 1920, no artigo “Lola Mora y Ernestina Rivademar: el cine silente y las artes plásticas en Argentina”. Celebrada pela imprensa no início do século XX, a escultora Lola Mora será responsável por apresentar em 1920 uma nova invenção, “Cinematógrafo a plena luz”, capaz de projetar filmes sem que fosse preciso escurecer o ambiente. Ainda que

restem dúvidas se teria sido ela a inventora do dispositivo, Mafud ressalta sobretudo o trabalho de Mora enquanto empresária e divulgadora da invenção, além de se mostrar em declarações à imprensa uma entusiasta por técnicas e tecnologias.

Outra artista, a pintora Ernestina Rivademar, esteve à frente da primeira ficção realizada em La Plata, como roteirista e diretora de *La ilustre desconocida* (1925). Como explica Mafud, relacionando a filmes realizados por senhoras de sociedades beneficentes em Buenos Aires, também a produção platense não se guiava por objetivos comerciais, tendo a intenção de reverter os lucros obtidos na compra de obras para o Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, do qual Rivademar era diretora.

No artigo “La Señora Gardner como primera proyccionista de cine en México: hallazgos y supervivencias del año 1896”, a vasta pesquisa realizada por Enri Ceballos oferece uma série de informações sobre o trabalho da Señora Gardner que, vinda dos Estados Unidos, chega ao México para realizar as primeiras projeções do Vitascópio, de Edison, na Cidade do México e em Puebla. Ceballos mostra como essas sessões foram recebidas pela imprensa, as dificuldades técnicas enfrentadas e, ainda, a rivalidade que se estabeleceu com o cinematógrafo dos irmãos Lumière, que havia chegado ao país poucas semanas antes. Entre os achados da pesquisa, há uma entrevista da própria Señora Gardner, na qual explica o que é o Vitascópio, dando mostras de seu conhecimento e de seu comprometimento profissional.

A imprensa ganha ainda maior centralidade nos artigos de Julieta Elizaga Coulombié e Tamara Santos, ambos voltados para a análise da representação feminina em jornais e revistas especializadas em cinema no Chile e no Brasil, respectivamente.

Em “Presencia y representación femenina en las primeras revistas de cine en Chile”, Elizaga examina seis revistas chilenas especializadas em cinema, abordando a partir daí diferentes tópicos relacionados à presença feminina, desde o destaque a atrizes chilenas e estrangeiras até seções voltadas especificamente às leitoras, seja pelos temas escolhidos, seja pela publicação de textos assinados por mulheres ou por

nomes femininos. Entre essas revistas, chama a atenção o trabalho de duas mulheres ocupando os cargos mais importantes: Lucila Azagra, diretora de *La semana cinematográfica*, e Gabriela Bussenius, codirectora de *Pantalla y Bambalinas*. No caso de Bussenius, sua relação com o cinema já vinha de anos anteriores, quando havia realizado *La agonía de Arauco* (Chile, 1917), junto com Salvador Gianbastiani, trabalho pelo qual passou a ser considerada a primeira cineasta do cinema chileno. Enquanto Bussenius teve sua foto estampada na capa de *Cine Gaceta* e uma breve menção na crítica do filme publicada no mesmo número, outras três diretoras do período silencioso não chegaram a ganhar espaço nas revistas especializadas. Elizaga parte então para investigar a recepção dos filmes realizados por Rosario Rodríguez de la Serna, Alicia Armstrong de Vicuña e Renée Oro em outros periódicos, não tão dependentes dos vínculos comerciais com empresas importadoras e produtoras.

A atuação das empresas distribuidoras norte-americanas, por sua vez, em especial o trabalho sistemático junto às revistas e jornais para promover os artistas, constitui um dos focos principais do artigo de Tamara Santos, “A recepção de Louise Brooks no Brasil”. Tomando por base um amplo levantamento em periódicos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mas incluindo eventualmente publicações de outros estados, a autora faz um mapeamento das matérias relacionadas a Louise Brooks entre 1926 e 1930, antes portanto da exibição no Brasil dos filmes alemães dirigidos por G. W. Pabst em 1929, *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, Alemanha) e *Diário de uma garota perdida* (*Tagebuch einer Verlorenen*, Alemanha), pelos quais a atriz passou a ser celebrada nas décadas seguintes e até hoje.

Acompanhando as matérias que vão construindo o estrelismo de Louise Brooks, a medida em que seus filmes americanos são lançados no mercado brasileiro, o artigo aborda as estratégias publicitárias do *star system*, que mobilizavam questões culturais e sociais mais amplas. É assim que o estudo da recepção de Brooks no Brasil, aliado à análise das personagens que interpreta nos filmes do período, permite discutir

características, limites e ambiguidades que envolviam o modelo da jovem mulher urbana e moderna que, conforme argumenta a autora, era ao mesmo tempo celebrada e punida por sua modernidade.

Os artigos deste dossiê contemplam e não raro entrelaçam os três eixos propostos inicialmente para o dossiê –trabalho, representação, recepção–, além de chamar a atenção para outros tópicos. A seguir, nos deixando conduzir por algumas linhas que percorrem os artigos, procuramos estabelecer diálogos com trabalhos anteriores, alguns deles inclusive publicados na *Vivomatografías*. Menos do que um mapeamento do campo, serão considerações assumidamente lacunares e incompletas, em face de um universo de trabalhos que vem se expandindo de forma expressiva nos últimos anos.

Em relação aos filmes dirigidos e/ou produzidos por mulheres, o acesso a materiais preservados, sejam eles filmicos ou correlatos, abre caminho para identificar escolhas e construções narrativas que de alguma forma escapam da perspectiva dominante, masculina. É o que encontramos na análise feita por Moira Fradinger de *El Pañuelo de Clarita* e também na pesquisa de Marcella Grecco sobre *O misterio do dominó preto* (Brasil, 1931), dirigido e co-produzido por Cleo de Verberena, considerada a primeira diretora brasileira. Ao comparar o enredo do filme, do qual não há materiais preservados, com as duas versões da história em que o roteiro se baseou, Grecco observa mudanças substanciais, que imprimem uma visão menos misógina à trama, valorizando –e não condenando– as atitudes independentes da protagonista, interpretada por Verberena.⁷ No entanto, mesmo sem acesso a cópias e argumentos de filmes dirigidos, produzidos e/ou roteirizados por mulheres, é possível por meio da pesquisa em outras fontes avaliar como neles estão construídas as personagens femininas e as relações de gênero, e até que ponto mantêm as configurações e hierarquias tradicionais ou conferem maior consistência e peso narrativo às figuras femininas. No Brasil, quando a atriz Eva Nil forma produtora com seu pai Pedro

⁷ GRECCO, Marcella. *Cleo de Verberena e o Mistério do dominó preto (1931)*. São Paulo: Giostri, 2021.

Comello passa a ter condições de realizar *Senhorita Agora Mesmo* (Brasil, Pedro Comello, 1927), no qual desempenha a heroína de um enredo de ação, em contraste com a figura delicada de “ingênuas”, que caracteriza tanto suas outras personagens quanto a imagem que ela própria costumava reforçar nas fotografias para publicidade.⁸

Claro que na imensa maioria dos filmes, em que as mulheres não exercem funções de maior controle criativo, também há um vastíssimo campo para análises que tenham como eixo a representação das mulheres, sem perder de vista, nestas representações, possíveis contribuições criativas por parte das atrizes. É tomando por base as personagens femininas em sua relação com a modernidade, por exemplo, que Ana Lía Rey⁹ aborda dois filmes argentinos, *La vendedora de Harrods* (Argentina, Francisco Defilippis Novoa, 1921) e *La chica de la calle Florida* (Argentina, José A. Ferreyra, 1922), neles identificando “pequenas resistências”. Laura Isabel Serna,¹⁰ por sua vez, conjuga análise fílmica e abordagem da cultura cinematográfica ao tratar as presenças femininas e a representação da mulher como territórios cruciais no embate entre modernidade e tradição no cinema silencioso mexicano. A tensão entre projetos de modernidade e estruturas patriarcais também ocupa lugar central na análise que faz Juan Sebastián Ospina León¹¹ de produções colombianas dos anos 1920, conferindo particular atenção às personagens femininas.

Também nos filmes de não-ficção e em cinejornais, a presença e –tão importante quanto– a ausência de mulheres em quadro levantam questões sobre os códigos que

⁸ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “A Role in Which the Work Is Not Completely Passive’ - Eva Nil, *Miss Right Now* (1927), and Women’s Work in Brazilian Silent Cinema”, *Feminist Media Histories*, v. 3, 2017, pp. 102-125.

⁹ REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acesso: 12 nov. 2024].

¹⁰ SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Film and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press. 2014.

¹¹ OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: California University Press, 2021.

regiam a participação feminina em espaços da esfera pública e privada e em acontecimentos da vida social do país. Levando em conta as diferenças de raças e classes sociais, em que medida e de quais formas as distinções e preconceitos enraizados na vida social se fazem presentes nos filmes de não ficção? Ao comentar a produção chilena *Los funerales de Recabarren* (Chile, Carlos Pellegrin, 1924), que tem setores populares e não a elite como protagonista, Mónica Villarroel¹² chama a atenção para o plano em que se vê a companheira do líder morto dos trabalhadores, também exaltada em um intertítulo, o que estabelece uma tensão com o discurso da imprensa, no qual se menciona apenas o nome da viúva oficialmente reconhecida.

Uma característica que permeia as trajetórias de diversas mulheres que desenvolveram atividades no cinema latino-americano, para além do trabalho como atrizes, é seu pertencimento às classes mais abastadas, sua inserção em instituições culturais e sociais de prestígio, seu reconhecimento em outras áreas consideradas mais nobres. Como mostra Lucio Mafud em seu artigo, a escultora Lola Mora e a pintora Ernestina Rivademar desfrutavam de situações sociais privilegiadas, sendo reconhecidas no meio cultural e artístico, obtendo no início de suas carreiras bolsas de estudos do governo para estudar no exterior, estabelecendo vínculos com órgãos públicos e instituições respeitadas. O envolvimento com o cinema entre mulheres da elite surge como um traço marcante nas cinematografias argentina e uruguaia, conforme atestam trabalhos do próprio Mafud¹³ e de Georgina Torello.¹⁴

Um desafio que se impõe diz respeito à pesquisa sobre as relações com cinema de jovens e mulheres das classes média e baixa. Especialmente quanto às mulheres da

¹² VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

¹³ MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021.

¹⁴ TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideu: Yaugurú, 2018; y TORELLO, Georgina. “La flapper por ella misma. Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929) y su construcción de la mujer moderna”. In: Torello, Georgina, Cecilia Lacruz e Pablo Alvira (eds.). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Montevideu: Yaugurú, 2024, pp. 33-53.

classe trabalhadora, com salário reduzido e extensas horas de trabalho, até que ponto o cinema poderia se inserir no seu cotidiano? O depoimento de Carmen Santos é revelador desta situação. Nascida em Portugal e vivendo no Rio de Janeiro com a família, ela começa a trabalhar ainda criança em uma oficina de costura e, depois, um pouco mais velha, torna-se vendedora em uma elegante loja de departamentos. Aos catorze anos é selecionada para protagonizar *Urutau* (Brasil, William Jansen, 1919), que é também o primeiro filme a que assiste: “Eu era tão pobrezinha!... A primeira fita que vi em minha vida foi a em que trabalhei...”.¹⁵

Como superar as dificuldades de classe? Uma das possibilidades, que se coloca para mulheres de diferentes estratos sociais, é a relação com o Estado, fator que não só contribui para formação de artistas como Mora e Rivademar como também dá sustentação à carreira das irmãs Adriana e Dolores Ehlers, no México. Depois da infância e adolescência marcadas por dificuldades econômicas, seu trabalho profissional no cinema (como diretoras, laboratoristas e no comércio de equipamentos) é impulsionado graças ao apoio do governo do presidente Venustiano Carranza.¹⁶ Também a documentarista Renée Oro viabiliza suas diversas produções, tanto na Argentina quanto no Chile, por meio de sucessivas encomendas feitas por governos federais e estaduais.¹⁷

Outro fator recorrente que permitia a inserção de mulheres no campo cinematográfico, tanto na América Latina como em outras partes do mundo, era a ligação afetiva e profissional com figuras masculinas de autoridade, como pais e maridos. É por meio da parceria com o marido Salvador Giambastiani que Gabriela

¹⁵ *Apud.* PESSOA, 2002, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ TUÑÓN, Julia. “Adriana and Dolores Ehlers”. In: Gaines, Jane; Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.7916/d8-s8kb-1319>> [Acesso: 05 dez. 2024].

¹⁷ MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jasmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América: El cine documental silente de Renée Oro: Estudio histórico y técnico*. Buenos Aires: INCAA, 2022.

Bussenius realiza *La agonía de Arauco* (Chile, 1917), como mencionado por Julieta Elizaga Coulombié em seu artigo neste dossiê. O nome de família, provavelmente do marido, pode servir não só para conferir maior respeitabilidade à mulher e referendar seu trabalho profissional como também para obscurecer sua própria identidade, a exemplo do que ocorre com a Señora Gardner, cujo trabalho como projetorista é abordado no artigo de Enri Ceballos. Apesar da ampla pesquisa realizada, não foi possível encontrar referência ao primeiro nome da Señora Gardner, e mesmo suas iniciais variam entre C.P. e C.B, dependendo do periódico, como explica Ceballos. Esta teria sido uma escolha da própria profissional ou teria partido da imprensa, como forma de tornar socialmente mais respeitável uma mulher cujo trabalho não estava associado a um pai ou marido?

A dificuldade em identificar e nomear apropriadamente torna-se ainda maior quando são mulheres que trabalham em funções consideradas “menores” da atividade cinematográfica, como bilheteiras, lanterninhas, revisoras, funcionárias de empresas de distribuição. Um trabalho que costumava ganhar alguma visibilidade, dependendo do status da profissional, era o de pianistas, instrumentistas e maestrinas que tocavam durante a projeção dos filmes ou na sala de espera dos cinemas. Seus nomes eram muitas vezes citados na imprensa, ao contrário do que em geral acontecia com as anônimas e os anônimos profissionais que integravam as orquestras e conjuntos musicais. Em sua pesquisa sobre a música e os sons no cinema silencioso chileno, Martín Farías¹⁸ nomeia e traz informações sobre algumas mulheres instrumentistas, cuja presença não deixava de ser significativa, em um meio composto majoritariamente por músicos homens.

¹⁸ FARÍAS, Martín. “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 196-221. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acesso: 12 nov. 2024].



Orquestra de damas no Rio de Janeiro. Provavelmente se trata da Orchestre des Dames Françaises, sob a direção de Mme. Levy Aldabert, no Cinema Pathé, em 1911. Fonte: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

A presença feminina em jornais, revistas ilustradas e nas publicações especializadas em cinema, que no dossiê é objeto de estudo nos artigos de Julieta Elizaga Coulombié e Tamara Santos, constitui um campo de pesquisa ao mesmo tempo tradicional e de uma fertilidade que permite constante renovação. Em 1991, uma publicação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro trazia, entre outros artigos sobre a revista *Cinearte*, colaborações de Maria Fernanda Bicalho sobre “As atrizes” e de João Luiz Vieira sobre “O marketing do desejo: *Cinearte* e sua leitora”.¹⁹ No ano seguinte, Ángel Miquel²⁰ incluía na sua antologia de escritos sobre cinema em periódicos e

¹⁹ VIEIRA, João Luiz, Maria Fernanda Baptista Bicalho, Regina Machado, Hernani Heffner, Lécio Augusto Ramos, Silvia Steinber, Saulo Pereira de Mello. *Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.

²⁰ MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1992.

revistas da Cidade do México uma seção dedicada à crítica Cube Bonifant, reproduzindo alguns de seus textos.

Mais recentemente, um minucioso estudo foi dedicado por Mónica Delgado²¹ aos escritos da crítica de cinema peruana María Wiese na revista *Amauta*, nos anos 1920. Jorge Iturriaga²² tomou por base um amplo levantamento em periódicos chilenos para analisar aspectos como a cinefilia feminina, as reações diante dos comportamentos das jovens modernas e a recepção de estrelas estrangeiras, como a diva italiana Francesca Bertini. O impacto dos filmes estrelados pelas divas italianas é também discutido por Rielle Navitski,²³ que analisa a repercussão que alcançaram no México em diversas frentes, desde a recepção da crítica e do público (especialmente entre as mulheres) à produção cinematográfica local. Em outro artigo, Navitski²⁴ toma como eixo a comercialização no Brasil dos filmes da atriz dinamarquesa Asta Nielsen para analisar as disputas entre distribuidores e exibidores, em um mercado cinematográfico que pouco depois estaria dominado pelo produto norte-americano.

A presença de uma diva italiana no Brasil –presença física e não só por meio da exibição de seus filmes ou de matérias sobre ela na imprensa– é tratada por Carlos Roberto de Souza.²⁵ Um episódio da passagem da atriz Italia Almirante Manzini por

²¹ DELGADO, Mónica. *María Wiese em Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Lima: Editorial Gafas Moradas, 2020.

²² ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.

²³ NAVITSKI, Rielle. “Entre críticos y fanáticas: La recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326>> [Acesso: 12 nov. 2024].

²⁴ NAVITSKI, Rielle. “Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915”. In: Jung, Uli, Martin Loiperdinger (eds). *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.

²⁵ SOUZA, Carlos Roberto de. “Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 238-270. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/304>> [Acesso: 12 nov. 2024].

São Paulo, em 1926, quando foram realizadas filmagens de uma cena em que se viam dezenas de pessoas negras dançando um batuque, provocou revolta entre autoridades e jornalistas. A indignação era motivada não só pelas filmagens em si mas também pela perspectiva de que essas imagens, consideradas uma representação falsa do Brasil, viessem a ser exibidas para públicos europeus. No seu artigo, que inclui informações autobiográficas relacionadas ao tema, Carlos Roberto de Souza articula história do cinema, do país e do próprio pesquisador, mostrando o quanto uma diva italiana pode revelar sobre o preconceito e as desigualdades históricas de um país latino-americano.

Ao analisar os filmes das divas italianas, Angela Dalle Vacche²⁶ argumenta que eles estavam relacionados à História, ao tempo, já que tinham como tema principal a mudança dos antigos para os novos modelos de comportamento na esfera doméstica e entre os sexos. Monica Dall’Asta,²⁷ por sua vez, defende que as pesquisas sobre a mulher no cinema silencioso devem incorporar os fracassos, o que foi tentado e desejado, mas não se cumpriu. Ela propõe explicar os fracassos “não simplesmente como resultado de limitações individuais, mas interrogando os limites e restrições de um contexto sociocultural específico”.²⁸ Não são raras as vezes, conclui, em que os fracassos mostram como é a própria História que fracassa.

Entre realizações e fracassos, informações e lacunas, filmes e documentos preservados ou perdidos, uma constante que se coloca para os estudos das mulheres no cinema silencioso é a possibilidade de conjugar diferentes temporalidades e

²⁶ VACCHE, Angela Dalle. *Diva, Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.

²⁷ DALL’ASTA, Monica. “What It Means to Be a Woman: Theorizing Feminist Film History Beyond the Essentialism/Constructionism Divide”. In: Bull, Sofia, Astrid Söderbergh Widding. *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Estocolmo: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010, pp. 39-47.

²⁸ DALL’ASTA, *ibid.*, p. 46. No original: “it allows us to explain failures not simply as a result of individual limitation, but by interrogating the limits and constrictions of a specific sociocultural context”.

compreender melhor as mais variadas experiências históricas, inclusive a nossa ao olhar hoje para essas mulheres.

Agradeço imensamente às autoras e autores dos artigos, que nos deram o privilégio de formar este dossiê com trabalhos que trazem pesquisas e leituras das mais estimulantes. Estendo meus agradecimentos aos pareceristas, que muito contribuíram para aprimorar as discussões aqui apresentadas, e às admiráveis editoras Andrea Cuarterolo e Georgina Torello. Ao longo dos últimos dez anos elas vêm fazendo da *Vivomatografias* uma publicação nada menos que primorosa. Aqui tem sido um espaço generoso que abriga e faz circular pesquisas, informações, experiências; um espaço ao mesmo tempo de erudição e aprendizado, que tem constituído uma valiosa contribuição para o avanço e aprimoramento dos estudos sobre cinema silencioso na América Latina.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “‘A Role in Which the Work Is Not Completely Passive’ - Eva Nil, *Miss Right Now* (1927), and Women’s Work in Brazilian Silent Cinema”, *Feminist Media Histories*, v. 3, 2017, pp. 102-125.
- DALL’ASTA, Monica. “What It Means to Be a Woman: Theorizing Feminist Film History Beyond the Essentialism/Constructionism Divide”. In: Bull, Sofia, Astrid Söderbergh Widding. *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Estocolmo: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010, pp. 39-47.
- DELGADO, Mónica. *María Wiese em Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Lima: Editorial Gafas Moradas, 2020.
- FARÍAS, Martín. “Música y sonidos del cine temprano en Chile (1907-1932)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 196-221. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/453>> [Acesso: 12 nov. 2024].

- GRECCO, Marcella. *Cleo de Verberena e o Mistério do dominó preto (1931)*. São Paulo: Giostri, 2021.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM Ediciones, 2015.
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021.
- _____, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jasmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América: El cine documental silente de Renée Oro: Estudio histórico y técnico*. Buenos Aires: INCAA, 2022.
- MUNERATO, Elice y Maria Helena Darcy de Oliveira. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1992.
- _____. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, 2000.
- _____. *Mimí Derba: Biografía de una artista*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024. Disponible em:
<https://libros.uaem.mx/archivos/epub/mimi_derba/mimi_derba.pdf [Acesso: 12 dez. 2024]
- NAVITSKI, Rielle. “Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915”. In: Jung, Uli e Martin Loiperdinger (eds). *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.
- _____. “Entre críticos y fanáticas: La recepción de las ‘divas’ italianas en el México posrevolucionario”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente*

- en *Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: California University Press, 2021.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Women Film-Makers in Latin America”, *Framework*, n. 37, 1989, pp. 129-139.
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Film and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press. 2014.
- SOUZA, Carlos Roberto de. “Um episódio na vida de Italia Almirante Manzini ou O filme brasileiro da diva italiana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 238-270. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/304>> [Acesso: 12 nov. 2024].
- TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas: cronología 1917-1987 Latin American Women Filmmakers: Chronology 1917-1987*. Nova York: Círculo de la Cultura Cubana, 1987.
- TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevidéo: Yaugurú, 2018.
- _____. “La flapper por ella misma. Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929) y su construcción de la mujer moderna”. In: Torello, Georgina, Cecilia Lacruz e Pablo Alvira (eds.). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Montevidéo: Yaugurú, 2024, pp. 33-53.

- TUÑÓN, Julia. “Adriana and Dolores Ehlers”. In: Gaines, Jane; Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.7916/d8-s8kb-1319>> [Acesso: 09 dez. 2024]
- VACCHE, Angela Dalle. *Diva, Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- VIEIRA, João Luiz, Maria Fernanda Baptista Bicalho, Regina Machado, Hernani Heffner, Lécio Augusto Ramos, Silvia Steinber, Saulo Pereira de Mello. *Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.
- VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/mwkoet74>

Para citar este artículo:

CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana “Introdução ao dossiê Mulheres no cinema silencioso latino-americano: trabalho, representação, recepção”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 20-37. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/501>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Luciana Corrêa de Araújo** é pesquisadora de cinema, professora na graduação e pós-graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Brasil. Suas pesquisas sobre história do cinema brasileiro e cinema silencioso abordam em especial as relações intermediáticas entre cinema e outras artes e práticas culturais, as atividades das mulheres e a representação feminina no cinema silencioso, e o cinema em Pernambuco nos anos 1920. É autora dos livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Fundarpe, 1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (Alameda, 2013). Coorganizou os livros *Cinema sob medida: diversidade de formatos, circuitos e consumo no Brasil* (Ilustre, 2024), com Luís Alberto Rocha Melo e Rafael de Luna Freire, e *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (Edinburgh University Press, 2022), com Lúcia Nagib e Tiago de Luca. Entre outros trabalhos, tem capítulos publicados nos livros *Nova história do cinema brasileiro* (Edições Sesc, 2018), organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, e *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (Papirus, 2017), com organização de Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. Colaborou com artigos para revistas como *Imagofagia*, *Significação*, *ArtCultura* e *Feminist Media Histories*. E-mail: lucianaraujo@ufscar.br.