

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA MANAMI SUZUKI

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE ALICE GUY-BLACHÉ

NITERÓI

2016

CAMILA MANAMI SUZUKI

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE ALICE GUY-BLACHÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio da Silva

Niterói
2016

CAMILA MANAMI SUZUKI

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE ALICE GUY-BLACHÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Aprovada em de de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio da Silva - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Patrícia Rebello
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao professor Tunico Amancio pela orientação atenta e cuidadosa, pela liberdade e confiança durante o processo do mestrado, por toda dedicação ao nosso trabalho e pela preciosa amizade desde os anos da graduação.

Aos professores Beatriz Polivanov, Eliany Salvatierra, João Luiz Vieira, Maurício Bragança, Nina Tedesco e Rafael de Luna Freire pela atenção às discussões e artigos provenientes desse projeto e por todo tipo de colaboração que fez desse projeto um trabalho melhor.

Aos colegas de turma, em particular à Natasha Hernandez Almeida, Igor Andrade e Tiago Castro Gomes pelas conversas, risadas e pelos cafés durante o processo de elaboração desse texto, que tornaram dias difíceis mais alegres.

Aos alunos que participaram da disciplina “Estudo específico do cineasta estrangeiro”, oferecida pelo Departamento de Cinema e Vídeo, que através das leituras e discussões em sala de aula também contribuíram para a construção desse trabalho.

Ao PPGCOM pela oportunidade valiosa, assim como aos coordenadores Paula Sibilía e Marco Roxo, por toda atenção e auxílio, aos funcionários do Programa e, especialmente, à Luciana, sempre disponível.

Agradeço também à CAPES pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desse trabalho e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para o seu desenvolvimento.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S968 Suzuki, Camila Manami.
A representação da mulher na obra de Alice Guy-Blaché / Camila Manami Suzuki. – 2016.
123 f. : il.
Orientador: Tunico Amancio.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 121-123.

1. Representação cinematográfica. 2. Mulher no cinema. 3. Mulher; aspecto social. 4. Cinema mudo. 5. Guy, Alice, 1873-1968.
I. Amancio, Tunico. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

“V stands for Vampire and it stands for Vengeance, too. The vampire that I play is the vengeance of my sex upon its exploiters. You see, ...I have a face of vampire, perhaps, but the heart of a feministe”. Theda Bara (STAIGER, 1995, p. 160).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar a representação da figura feminina nos filmes dirigidos por Alice Guy-Blaché, realizadora do período mudo, através de análises filmicas de suas obras e de outros diretores populares para identificar possíveis diferenças nos olhares femininos e masculinos na construção da imagem da mulher no cinema, em um período anterior à consolidação do filme narrativo clássico. Bem como de constatar como as discussões em torno do papel social feminino e do comportamento das “*new women*” afetaram essa imagem e possibilitaram diversas interpretações para essa transformação sócio-política-cultural. Conhecer as origens de estereótipos femininos físicos e psicológicos presentes nos filmes, criados a partir de um momento de agitação política em torno dos movimentos que buscavam o direito ao voto e como essa situação refletiu a imagem da *suffragette* nos filmes. Por fim, entender o processo e formação de um público feminino de cinema e que tipos de imagens foram geradas a partir de uma demanda do mercado, como a masculinização da heroína. Dessa forma, foi possível constatar a percepção de Alice Guy-Blaché em relação à figura feminina, não só construída a partir de sua imagem, bem elaborada, mas também com base em uma personalidade complexa e livre de alguns padrões tradicionais sociais, como a submissão feminina em relação ao homem, principalmente.

Palavras-chave: Representação, figura feminina e cinema mudo.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representation of the female figure in films directed by Alice Guy-Blaché, director of the silent period by filmic analysis of her works and other popular directors to identify possible differences in female and male view in building image of women in cinema, in a period before the consolidation of the classical narrative film. As well as see how the discussions on the women's social role and behavior of the "new women" affected this image and allowed different interpretations for this socio-political-cultural transformation. Knowing the origins of physical and psychological female stereotypes present in these films, created in a period of political unrest around the movements that fought for the right to vote and how this situation reflected the image of the suffragette in the movies. Finally, understand the process and formation of a female audience and what types of images were generated from a market demand, as the masculinization of heroin. Thus, there has been the perception of Alice Guy-Blache about the female figure, not only built from its image, well-designed, but also based on a complex and free personality of some social traditional patterns, like submission of women in relation to men, mainly.

Keywords: Representation, female figure and silent film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - The Sands of Dee, 1912.....	23
Figura 2 - Miranda, 1875, John William Waterhouse, óleo sobre tela.....	24
Figura 3 - The Musketeers of Pig Alley, 1912.....	28
Figura 4 - The Musketeers of Pig Alley, 1912.....	29
Figura 5: Matrimony's Speed limit, 1913.....	36
Figura 6: Le coeur et L'argent, 1913.....	38
Figura 7: Ophelia, 1851-1852.....	39
Figura 8: Canned Harmony, 1912.....	42
Figura 9: A Severe Test, 1913.....	44
Figura 10: The Girl in the Armchair, 1912.....	47
Figura 11: Suffragettes que nunca foram beijadas, <i>cartoon</i> de 1909.....	57
Figura 12: Die Suffragette, 1913.....	62
Figura 13: Die Suffragette, 1913.....	67
Figura 14: Die Suffragette, 1913.....	68
Figura 15: Suffragette, 2015.....	70
Figura 16: Les Résultats du Feminisme, 1906.....	71
Figura 17: Burstup Holmes' Murder Case, 1913.....	76
Figura 18: Across de Mexican Line, 1911.....	83
Figura 19: The Massacre, 1911.....	88
Figura 20: Across The Mexican Line, 1911.....	89
Figura 21: Alice Guy no set de Sage-femme du Première Classe, 1902.....	94
Figura 22: The Officer Henderson, 1913.....	97
Figura 23: Algie, the Miner, 1914.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: O PAPEL SOCIAL DA MULHER E SUA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	11
CAPÍTULO 2: OS MOVIMENTOS POLÍTICOS FEMININOS E SUA REPRESENTAÇÃO NO CINEMA.....	50
CAPÍTULO 3: OUTRAS REPRESENTAÇÕES: A MASCULINIZAÇÃO DA MULHER, O TRAVESTISMO E AS QUESTÕES DE GÊNERO.....	80
CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

INTRODUÇÃO

“Não há nenhuma dúvida para mim que o sucesso da mulher em muitas linhas de atuação continua a ser muito difícil, devido ao forte preconceito contra quem tem feito trabalhos masculinos há centenas de anos [...] Não há nada relacionado à produção de filmes que uma mulher não possa fazer tão facilmente quanto um homem, e não há nenhuma razão para que ela não domine todas as técnicas dessa arte.”

GUY-BLACHÉ, 1996, p.139

A declaração acima, pode soar como uma provocação, se pensarmos que trata-se da fala de Alice Guy-Blaché, uma realizadora de cinema do início do século XX, inserida em uma sociedade com valores muito diferentes dos nossos, ou melhor, mais tradicionais e conservadores em relação ao papel da mulher na sociedade.

Alice Guy nasceu em Paris no ano de 1873, filha mais nova de um comerciante de livros. Ela e seus irmãos tiveram a oportunidade de frequentar bons internatos na Europa, enquanto a família mantinha os negócios em Valparaíso, no Chile.

Quando seu irmão adoeceu, a família se reuniu novamente na França, já em situação financeira vulnerável. Em um curto período de tempo, ele e seu pai faleceram, complicando ainda mais a posição econômica de sua família.

Devido às habilidades de datilografia e estenografia, conseguiu um emprego como secretária, em uma fábrica de equipamentos óticos. Alice Guy foi recebida por Léon Gaumont, braço direito de Max Richard, o proprietário. Meses mais tarde, uma disputa por patentes retirou Richard do mercado.

Atento à oportunidade de negócio e interessado pelo desenvolvimento de equipamentos fotográficos, Gaumont reuniu suas economias, alguns sócios e fundou a *Société en commandite Léon Gaumont et Cie*, atualmente conhecida como *Gaumont Film Company*.

O objetivo principal do investidor era a o aprimoramento da câmera Elgé, um equipamento de captura de imagem em movimento. Além disso, havia um laboratório fotográfico para revelação de filmes demonstrativos, que ajudavam na comercialização do equipamento e serviam para mostrar a qualidade técnica das câmeras.

Certa de que poderia fazer filmes mais interessantes Alice Guy pediu à Gaumont autorização para realizar um filme, mas não abandonou suas atividades de secretária. Durante algumas semanas, ela concluiu sua primeira obra, *La Fée aux Choux*, em 1896.

O filme apresenta uma jovem vestida de fada, ela passeia pelo cenário, uma plantação de repolhos e rosas, de um lado para outro, ela anda e passa entre os pés gigantes, “colhendo” bebês. A atração possui cerca de um minuto e um cenário bem elaborado. “*Eu já tinha sido mordida pelo demônio do cinema*” (GUY-BLACHÉ, 1996. p.27).

Com tempo, ela foi deixando as tarefas de secretária para assumir funções relacionadas à produção de atrações que pudessem interessar aos possíveis clientes. Além dos filmes silenciosos, Léon Gaumont, desenvolvia um novo equipamento, o *chronophone*¹, capaz de sincronizar som e imagem em movimento, que eram captados separadamente, cada um por um equipamento.

As *phonoscènes*² lançadas pela Gaumont foram capazes de realizar projeções sincronizadas para uma audiência pagante com regularidade, mas não conseguia manter um padrão elevado na qualidade das projeções e sincronizações, por isso o *chronophone* estava em constante ajuste. Entre 1905 e 1907, Alice Guy gravou mais de 100 *phonoscènes*.

A partir de 1904, Alice passou a contratar outros profissionais para auxiliar nas atividades. Ferdinand Zecca³, até então diretor de filmes da *Pathé Frères*, que encontrava-se desempregado devido a uma discussão que tivera com Charles Pathé, trabalhou com ela por apenas duas semanas e dirigiu apenas um filme, *Les Méfaits d'une tête au veau*, antes que fosse recontratado. Alice gostou de poder contar com a colaboração de outro profissional e logo contratou novos assistentes, dentre eles, Louis Feuillade⁴ e Victorin Jasset⁵, que trabalharam com ela em alguns filmes.

¹Gaumont patenteou o primeiro *chronophone* em 1901. Tratava-se de um acoplamento elétrico entre cinematógrafo e fonógrafo. O som era gravado, depois o cantor ou ator dublava a música ou o texto.

²Filmes feitos para *chronophone*.

³Ferdinand Zecca atuou como produtor e diretor entre 1899 e 1919. Voltado para as camadas mais populares da sociedade francesa, dirigiu comédias, paixões, temas históricos e fantásticos, atualidades reconstituídas e melodramas. Foi contratado em 1900 por Charles Pathé, para quem dirigiu alguns dos seus filmes mais famosos, como as reconstituições da vida de Cristo, lançados entre 1903 e 1907.

⁴Louis Feuillade dirigiu mais de 500 filmes entre 1906 e 1925, realizou comédias, filmes de época, de mistério, dramas, melodramas, épicos e até faroestes. Ocupou, a partir de 1907, o cargo anteriormente conquistado por Alice Guy na Gaumont, como chefe de produção de filmes. Seus trabalhos mais famosos são seus filmes seriados *Fantômas* (1913-1914) e *Les Vampires* (1915-1916).

⁵Victorin-Hippolyte Jasset foi contratado pela Gaumont em 1905, depois, pela Éclair Film Production em 1908, logo, lançou *Nick Carter, le roi des détectives*, conjunto de filmes que o imortalizou como pioneiro das séries investigativas.

Com a expansão da empresa, Léon Gaumont abriu escritórios em diversos países da Europa, em meados de 1906, Herbert Blaché, um de seus funcionários, viaja até Paris para aperfeiçoar-se tecnicamente sobre o *chronophone*. Nessa ocasião, antes de seguir para o escritório da Alemanha, o casal se aproximou durante as filmagens de *Mireille*, e meses depois voltaram a se encontrar quando Alice Guy substituiu Gaumont em alguns negócios em Berlim. Poucos meses depois, Herbert Blaché pediu, oficialmente, Alice Guy em casamento.

Logo após o noivado, mudanças comerciais levaram Gaumont a enviar Blaché para os Estados Unidos, com o objetivo de promover o *chronophone*, “dois meses depois [...] deixei minha família e meu país com o coração pesado, certa de que eu estava abandonando a minha profissão para sempre” (GUY-BLACHÉ, 1996. p. 60).

Até esse momento, Alice já havia dirigido centenas de filmes, no entanto, uma parte muito pequena desse total está atualmente disponível para que possamos estudá-los, dentre pouco mais de 60 filmes, pudemos selecionar alguns que ilustram as análises desse trabalho. Após a celebração de seu casamento, Alice Guy-Blaché e o marido, 9 anos mais jovem, embarcaram para os Estados Unidos, e a diretora, que acumulou anos de experiência atuando nas produções da Gaumont, se afastou do trabalho e passou a dedicar-se exclusivamente à família, mas dois anos bastaram para que ela reunisse condições favoráveis para retomar a atividade de realizadora.

Com recurso disponível e o estúdio da Gaumont desativado que ela pôde alugar, Guy-Blaché deu início à sua própria companhia de filmes, a Solax Company. No dia 7 de setembro de 1910, o estúdio foi oficialmente inaugurado. a partir daí, ela passou a exercer total controle sobre a produção, podendo usufruir de toda liberdade criativa.

Inicialmente, a Solax Company produzia um filme de um rolo por semana, que era distribuído nos Estados Unidos pela George Kleine's Optical Company e na França pela Gaumont Film Company. Não demorou para a produção ampliar para dois filmes de um rolo por semana.

Em 1912, as instalações de Gaumont não comportavam mais a produtividade da companhia, Guy-Blaché decidiu então, construir um espaço apropriado. As novas instalações da Solax Company ficavam na Avenida Lemoyne, Fort Lee, Nova Jersey, onde outros estúdios também se estabeleceram.

Com essa expansão, a produção chegou a três filmes de um rolo por semana, Alice dirigia comédias, comédias românticas e dramas baseados em conto de fadas ou na literatura.

Rapidamente, a companhia passou a produzir filmes de dois, três e até quatro rolos. Pelo menos dois filmes de um rolo eram anunciados semanalmente pela *Moving Picture World*, além disso, a produção de filmes de três rolos permaneceu constante.

Os filmes lançados pela Solax eram mais elaborados narrativamente e os assuntos “femininos” sobre família, casamento e gênero, apresentavam-se de forma complexa, sempre seguindo as tendências do mercado em constante transformação.

Além disso, é possível notar um desenvolvimento da produção do figurino e cenário, uma marca da realizadora desde a época da Gaumont, e que ficou ainda mais evidente nos filmes mais recentes, que traziam personagens bem caracterizadas e cenários muito decorados. Guy-Blaché sempre manteve um padrão de *film d'art*, com foco no público burguês onde os filmes também apresentavam efeitos técnicos como coloração, que encareciam a produção, mas agradavam um público exigente. Fora que as situações encenadas também estavam relacionadas com a vida burguesa e representavam as mulheres desse grupo.

Em 1912, a Solax encontrou problemas com a distribuição de seus filmes, Gaumont e George Kleine deixaram a MPPC⁶, e como distribuidor independente, a empresa francesa acabava atingindo um público bem menor. Na França, o acordo entre Gaumont e Solax se encerrou, deixando Alice Guy-Blaché em apuros financeiro.

Entre 1913 e 1914, Herbert Blaché uniu-se à esposa nas atividades do estúdio, e em poucos meses, abriu sua própria companhia, a Blaché Features, que se estabeleceu nas instalações da Solax e utilizava seus atores. Nesse período, o casal dirigiu filmes de 3 e 4 rolos.

A demanda comercial apontava para os filmes de longa-metragem. A Blaché Features se juntou com outra produtora, a *Popular Plays and Player*, que fazia filmes para Metro, Pathé e World Film Corporation. Dois anos mais tarde, insatisfeitos com o acordo de distribuição, desfizeram a parceria e, agora através da *U.S. Amusement Corporation* produziam filmes de longa-metragem e faziam seus próprios acordos de distribuição (SIMON, 2009, p.128).

Em 1914, a Solax Company fechou definitivamente, seu antigo estúdio foi alugado

⁶Criada em 1908, a *Motion Picture Patents Company* consistia em uma forma de trust praticado pelas principais companhias cinematográficas dos Estados Unidos. A organização visava acabar com a dominação das companhias estrangeiras no mercado estadunidense, padronizar a distribuição e exibição dos filmes e melhorar a qualidade dos filmes nacionais através do incentivo à competitividade entre as filiadas. Encerrou suas atividades em 1915 devido a uma ação judicial.

para Apollo Pictures e depois, para outras companhias. Os últimos filmes de Alice não alcançaram sucesso comercial e devido a um sério problema de saúde de seus filhos, a Guy-Blaché se retirou e se afastou das atividades profissionais.

Em 1918, ela dirigiu um filme para a Pathé, a comédia intitulada *The Great Adventure* que foi um sucesso comercial. No mesmo ano, o casal se separou, Herbert Blaché mudou-se para Los Angeles, enquanto Alice foi para Nova York.

Mesmo separados eles continuaram trabalhando juntos em algumas produções pequenas, que obtiveram êxito comercial. Em 1922, o casal se divorciou oficialmente e Alice Guy voltou com os filhos para a França.

Ela nunca mais exerceu sua profissão, mas enquanto manteve a Solax, a diretora produziu outra enorme quantidade de filmes. No entanto, desse período profissional preservou-se ainda menos obras. A própria realizadora procurou por cópias de seus filmes nos Estados Unidos enquanto escrevia suas memórias. Consciente do valor desse material ela buscou reuni-lo, mas a maioria não foi encontrada.

Nosso objetivo principal é analisar a representação da mulher na obra de Alice Guy-Blaché, através de análises filmicas para entender a construção do papel feminino nos filmes durante o processo de consolidação do cinema hollywoodiano clássico.

Mulvey e Kaplan analisam, por meio de estudos psicanalíticos, a construção feminina nos gêneros narrativos clássicos, e embora Alice Guy-Blaché tenha atuado anos antes do período em questão, “*se concordarmos que os filmes comerciais, até certo ponto (...) tomaram a forma que tomaram para satisfazer os desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX*” (KAPLAN, 1995, p. 45), esses estudos podem ser úteis também para esclarecer a posição social feminina em filmes lançados no período de transição para um cinema clássico, pois o que mais nos interessa são as ideologias inseridas nessas obras.

Os filmes dessa realizadora foram lançados em um período no qual as sociedades mais industrializadas vivenciavam uma transformação a respeito da figura feminina, o que gerou inúmeras representações e interpretações a respeito do papel social feminino.

Um dos reflexos da revolução industrial, do crescimento dos centros urbanos e da conquista do oeste, foi um intenso debate acerca dos valores da família, com um grande destaque para o papel social da mulher pertencente à classe média, já que os hábitos da “vida moderna” entravam em conflito com os hábitos tradicionais dessa sociedade patriarcal.

O costume determinava que o ambiente apropriado para as mulheres era o doméstico. Primeiro, ao lado da família, recebendo educação adequada para que fosse uma boa esposa, instruída, disciplinada e culta, e depois, ao lado do marido, administrando a casa, recepcionando convidados, dando boa educação aos filhos, orientando os empregados.

Com o crescimento urbano, a iluminação elétrica e a expansão das lojas de departamento, a relação das pessoas com o consumo também mudava. A concentração de renda pela crescente classe média e as oportunidades de emprego para as jovens solteiras impulsionavam o prazer do consumo e redefiniam a relação da mulher com o ambiente público.

Elas rapidamente ocuparam as ruas, como profissionais e como consumidoras, compravam sobretudo, nas lojas de departamentos, que ofereciam espaços de convivência, alimentação, tudo projetado com o objetivo de atrair a mulher para esses lugares públicos.

No capítulo 1, trataremos da sociedade norte-americana sob a ótica do desenvolvimento do consumo, da vida pública feminina e do cinema, através de um panorama sobre os hábitos, costumes, transformações e tensões a respeito da “nova mulher”⁷.

Tentaremos entender, por meio de uma investigação sobre a formação do público de cinema, situações comerciais que propiciaram o desenvolvimento de filmes que levavam às telas protagonistas femininas, e também, consideraremos as demandas de mercado, bem como situações econômicas e políticas que movimentavam a crescente indústria cinematográfica.

Com o objetivo de enriquecer nosso debate acerca desses assuntos, selecionamos alguns filmes como *The Sands of Dee* e *The Musketeers of Pig Alley*, realizados por David Griffith, diretor da Biograph, e *Le coeur et l'argent* dirigido por Louis Feuillade na Gaumont. Os filmes, lançados em 1912, apresentam olhares conflitantes sobre a mulher, em relação aos das obras de Guy-Blaché.

Filmes como *Cannedy Harmony*, de 1912, *Matrimony's Speed limit* e *A Severe Test*, ambos de 1913, ilustram e contribuem para nossas considerações sobre os papéis sociais femininos e seus valores dentro da sociedade.

⁷Uma expressão (*New Woman*) utilizada naquela época para se referir às mulheres modernas, que aderiam aos hábitos novos, que delegavam às mulheres atribuições diferentes daquelas tradicionais e valorizadas pela sociedade patriarcal. Singer, Staiger e Rabinovitz reproduzem esse termo ao tratar da mulher desse período em seus trabalhos sobre esse assunto.

Investigaremos também, as funções sociais femininas dentro e fora do ambiente doméstico e como se dava a representação dessas situações, fazendo um paralelo com imagens popularizadas pelas discussões sobre a sexualidade e independência financeira da mulher moderna.

Analisaremos os conflitos sociais no início do século XX que contribuíram para o estabelecimento de estereótipos femininos nas representações cinematográficas, com foco na protagonista no papel de noiva, esposa, mãe e filha, bem como sua submissão na condição de mulher.

Além das condições econômicas e culturais que contribuíram para a discussão sobre os direitos e deveres da mulher moderna foram os grupos femininos que reivindicavam direitos políticos. Assim como a possibilidade da mulher na esfera pública e a mudança nos valores sociais sobre ela diante da expectativa de conquista de direitos sociais e morais, algumas mulheres vislumbravam mais que igualdade social, e lutavam por mais direitos políticos.

Entre o fim do século XIX e o início século XX surgiram na Grã Bretanha. muitas associações femininas voltadas para a conquista de direitos políticos, algumas delas lutavam também por questões sociais, e apoiavam mulheres e mães carentes através de trabalhos filantrópico.

Dois destaques, não só pela importância histórica que tiveram, mas também pelo número de associadas, são a *National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS)*, sob a liderança de Millicent Fawcett e a *Women's Social and Political Union (WSPU)*, comandada por Emmeline Pankhurst.

Pensamentos radicais levaram as *suffragettes*, como ficaram conhecidas as sufragistas associadas à WSPU, a agir de forma violenta, chamando atenção da população e criando polêmica não só pelo que reivindicavam, mas também pelos métodos que utilizavam.

Enquanto alguns lutavam pela possibilidade de um dia haver igualdade entre homens e mulheres no âmbito político, existiam também aqueles contrários a tais movimentos, como por exemplo *The New York State Association Opposed to Woman Suffrage* fundada em 1897, e as associações inglesas, *Women's National Anti-Suffrage League* e a *National League for Opposing Woman Suffrage* criadas em 1908 e 1910.

Essa atmosfera de debate que pairava sobre alguns países acerca dos assuntos relacionados às mulheres mexeram com setores conservadores e liberais da sociedade. A questão era de interesse geral, mas foi a classe média que se colocou como a responsável pela manutenção das tradições sociais e religiosas.

No entanto, as opiniões dentro desse setor eram conflitantes, enquanto as sufragistas tornavam-se populares entre as jovens liberais americanas, mulheres conservadoras e influentes criticavam o posicionamento delas. Os mais velhos se preocupavam com o comportamento das moças nas ruas e viam com cautela o envolvimento das mulheres casadas com os movimentos femininos.

Toda essa discussão, tensão social e por outro lado, curiosidade que a figura feminina e suas novas possibilidades despertavam nas pessoas, refletiram na construção da imagem da mulher colocada na tela do cinema. Diante da polêmica muitos filmes lançados nesse período apresentam a figura da sufragista e, na maioria dos casos, da *suffragette*.

Desse modo, no capítulo 2, partiremos para uma análise específica de filmes que apresentam a figura feminina envolvida com os movimentos pelo sufrágio, exploraremos diversos olhares sobre a mulher politizada, e como cada agente social interpretava sua vontade pela emancipação política.

Inicialmente, apresentaremos uma retomada histórica a respeito da luta pelo voto defendido pela primeira onda feminista, buscaremos conhecer as origens dos movimentos organizados e como ganharam força popular. A atuação de algumas mulheres instruídas que pensaram e publicaram suas considerações sobre a situação feminina na sociedade patriarcal também foi importante nesse processo de divulgação dessa luta e propagação de esperança por alguns direitos. Nossas observações buscam compreender também a popularização de um estereótipo físico específico para essas mulheres.

Para ilustrar a discussão sobre a representação da mulher politizada analisaremos *Die Suffragette* (1913) do diretor dinamarquês Urban Gad, e *Suffragette* (2015), dois filmes que narram um período na vida de protagonista que se envolve com o WSPU, e embora décadas separem a produção dessas obras, elas apresentam muitas semelhanças.

Outros realizadores lançaram filmes tratando das *suffragettes*, em geral comédias como *A Suffragette in Spite of Himself* e *A Lively Affair*, ambas de 1912. Nesses filmes as

mulheres costumam parecer desorientadas e sem propósito diante de suas reivindicações. *Les Résultats du Feminisme* (1906) e *Burstup Holmes' Murder Case* (1913) são os filmes de Guy-Blaché selecionados para fazer um contraponto com as outras representações. Embora seus filmes possam ser consideradas comédias, neles, a imagem da sufragista/*suffragette* possui valores diferentes.

A inversão de papéis sociais proposto por Guy-Blaché em *Les Résultats du Feminisme* também é um assunto abordado, enquanto as mulheres buscavam direitos políticos, muitos viam essa pretensão como uma tentativa de assumir o papel do homem através da incorporação de suas ações. Essas representações eram construídas narrativamente, mas também através do figurino.

A imagem da mulher era mesmo vista de forma confusa e muitas vezes perturbadora, de modo que os filmes acabam transmitindo essas confusões e interpretações exageradas através da construção da heroína.

Essa discussão faz uma conexão com o capítulo 3 que trata da masculinização da mulher e do travestismo. Essas são características recorrentes na obra de Alice Guy e por isso não poderiam ficar de fora. Além de narrativas que abordam a vida feminina e seus interesses, a realizadora levou às telas filmes que discutissem questões mais complexas de gênero.

Começaremos por um estudo sobre a masculinização da protagonista através de um gênero cinematográfico de aventura específico dessa época. O comportamento dessa heroína mostra suas características consideradas masculinas como coragem e inteligência e ao mesmo tempo, apresenta uma recusa aos valores tradicionais “femininos” como o casamento e a maternidade.

Novamente faremos análises comparativas para explorar as representações de alguns realizadores do início do século XX. Em seguida, examinaremos a representação contemporânea de uma heroína masculinizada, trata-se de Furiosa, protagonista do último filme da franquia *Mad Max*, lançado em 2015. Novamente, um exemplo distante da produção de filmes como *Across the Mexican Line* produzido por Alice Guy-Blaché em 1911 e *The Lonedale Operator* realizado no mesmo ano e dirigido por David Griffith, de modo que propomos uma tensão entre a imagem da figura feminina de antes e de agora e o que isso comunica aos espectador atual.

Os filmes mais populares apresentam jovens indefesas que precisavam ser resgatadas, pois uma vez longe de seus protetores (marido, pai, irmão mais velho, etc.) permanecem à mercê da maldade presente na sociedade. Esse tipo de protagonista tornou-se popular e foi inúmeras vezes interpretada por atrizes como Blanche Sweet, Lillian Gish e Mary Pickford, que através da direção de David Griffith materializaram a figura da mulher frágil, ingênua e indefesa.

Essas atrizes também costumavam interpretar personagens que tinham atribuições “propriamente” femininas, como o perdão e o amor incondicional. Nessas obras, a mulher capaz de manter a família unida recebia sua recompensa, mesmo que no plano espiritual. Havia ainda, representações de situações sem saída: após cometer um erro irreparável, a mulher recebia uma punição, frequentemente a morte.

Os filmes com salvamento no último minuto possuem como objetivo principal criar um suspense em torno do perigo e da cena do resgate em si, mas ao final da história encontraremos repetidamente, mocinhas indefesas à espera da intervenção masculina, gerando a eterna expectativa sobre o herói masculino.

Essa tensão social acabou contaminando diversas áreas da sociedade e se popularizou nas narrativas cinematográficas. Ao longo da década de 10, a mulher e seus assuntos foram se consolidando como objeto central na maioria dos filmes dirigidos à classe média. Em meio à discussão sobre a nova mulher e como ela deveria se comportar, as narrativas cinematográficas passaram a criar diversas representações femininas e algumas delas deram origem a estereótipos reproduzidos até hoje.

De um modo geral três aspectos são interessantes na obra da realizadora: o espaço ocupado pela mulher no quadro e como isso se concatena em relação ao conteúdo narrativo e a presença de uma cultura patriarcal; o espaço ocupado pela mulher na sociedade e como isso é representado nos filmes, a partir da submissão feminina diante do homem e dos hábitos familiares tradicionais; e a presença de uma hierarquia entre as mulheres, presente de forma muito naturalizada na obra de Alice Guy-Blaché e outros realizadores do período.

CAPÍTULO 1: O PAPEL SOCIAL DA MULHER E SUA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.

Em meados do início do século XX, uma série de transformações de cunho político, social e econômico mudou a expectativa em relação à mulher, bem como suas funções, obrigações e direitos, que passaram a ser observados, também, a partir dos desejos femininos e não apenas sob a ótica das necessidades dos costumes patriarcais.

Esse movimento não se deu de forma global, mas pôde ser notado pontualmente em países como Estados Unidos, França e Inglaterra, que além de desfrutarem do crescimento econômico possibilitado pela Revolução Industrial, e a conseqüente concentração de renda, apresentavam uma busca pelo desenvolvimento cultural, intelectual e político, por parte de alguns setores da sociedade.

Nos EUA, por exemplo, o crescimento da demanda por mão de obra barata nas fábricas, atraiu a população rural estadunidense e também os imigrantes europeus recém-chegados da Irlanda, Inglaterra, Escandinávia, Alemanha, Polônia e Itália, esse movimento migratório atingiu um ápice em 1907 (ABEL, 2004, p. 216).

Esses imigrantes, fugindo não só da fome, mas também de restrição religiosa e guerra civil, procuravam na América do Norte um lugar seguro e próspero para fixarem residência. O crescimento populacional urbano aumentou a demanda por produtos e serviços, promovendo uma reorganização dos espaços públicos e o estabelecimento de novas formas de consumo.

Foi nesse processo que o papel feminino se redesenhou. A popularização das lojas de departamento, dos *nickelodeons*, o surgimento de mais oportunidades profissionais para as mulheres e seu crescente interesse por política, ajudaram a criar um novo lugar para elas na sociedade (RABINOVITZ, 1991, p. 72).

O consumo passou a desenvolver um papel fundamental na sociedade urbana, e mesmo que essa atividade já estivesse associada às mulheres há tempos, a interpretação que se dava a esse hábito era outra (RAPPAPORT, 2001, p. 158). O que até então era visto como futilidade habitual das mulheres ricas, nesse momento passou a ser um estilo de vida acessível para as burguesas e jovens da classe trabalhadora.

A produção em larga escala contribuiu nesse processo de democratização do consumo, diminuindo o preço das mercadorias, tornando os produtos mais acessíveis

economicamente. O vestuário desejado, por exemplo, era tradicionalmente confeccionado com materiais luxuosos e sob medida, mas passou a ser possível para mais mulheres, através das réplicas fabricadas a partir de matéria prima semelhante no efeito visual, porém bastante inferior no custo de produção¹.

Enquanto a alta costura francesa lançava uma tendência, as lojas de departamento norte-americanas copiavam a ideia, popularizando formas, cores e texturas, difundindo, o gosto pelo consumo como atividade de lazer, e também, por uma intensa vida social feminina, tradicionalmente reservada às mulheres nobres, há muito habituadas a frequentar teatros, restaurantes, hotéis, eventos sociais, entre outros.

Adquirir um produto deixou de ser apenas questão de suprir uma necessidade cotidiana e passou a ser uma prática associada a um estilo de vida, ou melhor, um “evento cultural e social”. Essa situação vinha se desenhando há décadas, mas entre os anos 1909 e 1914 é possível notar a consolidação desses aspectos da modernidade presentes nas grandes cidades (RAPPAPORT, 2001, p. 159).

Algumas atividades de entretenimento eram propositalmente inclusas na experiência do consumidor dentro da loja de departamentos, como por exemplo: restaurante, vitrines desenhadas por especialistas, decoração e arquitetura luxuosas, tudo construído para atrair possíveis compradores e fazê-los gastar mais tempo e dinheiro com seus produtos e serviços.

A maioria do que era oferecido por essas lojas desejáveis, já estava disponível em pequenos mercados localizados no centro, pois apresentavam grande variedade em produtos, a diferença estava muito mais na construção de um ambiente agradável e confortável onde homens e mulheres pudessem consumir e passar algumas horas em um espaço seguro na companhia da família ou dos amigos (RAPPAPORT, 2001, p. 160).

A instalação de uma rede de iluminação pública também foi importante para a consolidação dessa prática, sobretudo a noite, após o horário de trabalho. Se até o momento, a vida pública estava restrita à luz do dia, principalmente por questões de segurança, a partir de então, as pessoas puderam circular durante a noite, inaugurando novas formas de entretenimento e relações interpessoais.

¹“Além da ampliação da produção, a maior disponibilidade de novas fibras sintéticas mais baratas, assemelhadas a cetim e seda, permitiu que mais mulheres consumissem as tendências recentes a um custo relativamente baixo. A viscose ou o raiom, em especial que tinha sido desenvolvida e melhorada desde o final do século XIX e era conhecida como seda sintética, possibilitava imitar um tecido luxuoso a baixo custo. Isso significava que tanto a dona de casa hábil na costura quanto fabricantes de prêt-à-porter podiam copiar roupas feitas desse material, antes reservadas à elite, por uma fração do seu custo. (A moda da década de 20. PUBLIFOLHA, P.20)

Tradicionalmente, a esfera pública é reservada ao homem, à medida que o espaço doméstico designado à mulher. Normalmente, o marido de classe média trabalhava durante o dia e se divertia no centro durante a noite, enquanto a esposa se ocupava das atividades da casa e dos filhos, em tempo integral. O estilo de vida moderno ajudou a desconstruir essa prática a partir das crescentes oportunidades que levavam a mulher a ocupar um espaço historicamente masculino².

Em busca de diversão através de pequenos prazeres em público, as mulheres mais jovens passaram a fazer parte da paisagem urbana e essa mudança incomodou os conservadores. Com esses postos de trabalho disponíveis, as jovens, especialmente as solteiras, passaram a fazer parte de um público consumidor, capaz de custear pequenos prazeres no centro da cidade, por exemplo.

Ao conquistarem alguma independência financeira, as mulheres puderam circular por um espaço antes restrito, tornando-se também, consumidoras de entretenimento. Algumas moças passaram a se encontrar depois do trabalho para um passeio no centro da cidade ou uma ida ao cinema.

Amparadas pelo conceito de “nova mulher”, a jovem habitante da cidade grande, poderia contar com certa educação³ e liberdade, conquistada pelo novo olhar que pairava sobre as jovens que saíam por diversão, já sem o antes necessário acompanhante masculino.

Tantas possibilidades atrativas preocupavam setores conservadores da classe média que viam esse novo comportamento como um rompimento das mulheres com sua essência feminina.

Havia uma enorme preocupação com a possibilidade de integração entre jovens de classes e gêneros diferentes no ambiente público e não vigiado pela moral familiar. Além de encontros furtivos nas ruas do centro, pais zelosos temiam que suas filhas pudessem conhecer

² A Primeira Guerra Mundial foi decisiva na conquista do espaço feminino fora de casa. Com a convocação masculina para a Guerra, muitos postos de trabalho tiveram que ser ocupados por mulheres, as oportunidades eram muito variadas e incluíam até opções para mulheres da alta sociedade. Foi a partir daqui que muitas mulheres experimentaram definitivamente uma certa liberdade social e financeira, pois se viram no papel de “chefes de família”. (A Moda da Década de 20 - Um panorama completo e ilustrado da indumentária e da beleza nos anos loucos da Era do Jazz. Publifolha p.14).

³ privilégio não só de mulheres provenientes de família rica, mas que contavam com incentivadores masculinos vistos como modernos e a frente de seu tempo, muitas, puderam se formar e exercer alguma profissão através do financiamento de pais e maridos. A própria Alice Guy-Blaché explica que iniciou seus estudos em um caro internado na Suíça, mas mesmo após o falecimento do pai e da decadência financeira da família, pôde terminar seus estudos em uma escola pública em Paris.

homens de caráter duvidoso nos *nickelodeons*, que eram vistos como espaço de delinquência juvenil e imoralidade feminina (RABINOVITZ, 1991, p. 73).

A polêmica acerca do papel feminino tratado neste trabalho representava uma preocupação praticamente exclusiva dessa parcela da sociedade. Colocando-se no papel de defensores dos valores tradicionais cristãos, membros desse setor debatiam com preocupação situações que pudessem corromper “suas” mulheres enquanto estivessem expostas nos espaços públicos, seja trabalhando ou se divertindo (STAIGER,, 1995, p.4).

Para os conservadores, qualquer atividade fora do ambiente doméstico poderia prejudicar a família e desequilibrar o casamento. Se por um lado era questão de orgulho para a maioria dos homens poder sustentar sua família, sem que sua esposa ou filhos tivessem que trabalhar, pois isso garantiria certo status perante a sociedade, por outro, havia o receio da mulher não ser capaz de se defender diante da hostilidade do espaço público.

Historicamente vista como indefesa, a mulher não só poderia ser atacada pela sua fragilidade física, mas também enganada pela sua imaturidade intelectual quase infantil. Além disso, a responsabilidade pela família não cabia apenas ao marido, a esposa é quem deveria administrar o lar e o dinheiro destinado a ele. Uma boa esposa deveria ser também consumidora consciente, ter como objetivo principal o bem estar do seu marido e filhos.

Esse período foi muito agitado na América do Norte, isso porque essas mudanças sociais traziam à tona uma tensão entre a preservação da tradição vitoriana, na qual cada membro da sociedade tem um papel bem específico, e o rompimento de várias regras sociais através da construção de um padrão de vida urbano, que incentivava a satisfação de prazeres individuais.

Seguindo a lógica dos produtos industrializados, do mesmo modo que as vestimentas, as imagens em movimento foram produzidas em série, e disseminadas em grande escala. Inicialmente projetados em ambientes pequenos, frequentados por famílias de classe média, os filmes dividiam a atenção do público com outras atrações burlescas, mas a expansão do mercado por volta de 1906, permitiu que eles estivessem presentes nas opções de entretenimento barato da classe trabalhadora.

O *nickelodeon*, “uma loja transformada em teatro, com capacidade para várias centenas de lugares” (ABEL, 2004. p. 216) foi um fenômeno característico do mercado estadunidense. Com programas semanais, durante o dia e à noite, era um espaço dedicado exclusivamente à projeção de filmes e a entrada custava cinco centavos de dólar, um níquel.

O pequeno valor cobrado pela entrada tornava possível que trabalhadores com baixos salários pudessem se divertir nos teatros elétricos, como também ficaram conhecidos esses locais de exibição. Estima-se que por volta de 1907 já houvesse cerca de 5 mil *nickelodeons* por todo o território norte-americano (ABEL, 2004, p. 220).

Durante o período de predominância desses estabelecimentos, entre 1905 e 1909, a França foi a grande produtora e exportadora de filmes, ainda que o enorme mercado consumidor sustentado por ela, estivesse localizado do outro lado do Atlântico.

Territorialmente extenso, os EUA apresentavam-se como os maiores consumidores de imagem em movimento e foi a Pathé-Frères, reconhecida pelo seu padrão de qualidade, que fornecia as melhores opções para as casas de espetáculos.

Além de estar em alta no gosto do público norte-americano, a companhia tinha uma capacidade de produção e de reprodução do material fotográfico, muito maior que as concorrentes, atendendo a demanda de um mercado extenso.

A empresa francesa contava com três estúdios, equipados com palco duplo e até piscina, e ainda, praticava o sistema de ‘unidades de produção’, permitindo que mais de uma equipe filmasse ao mesmo tempo, sob comando de um diretor diferente.

O seu público era variado, vendedoras das lojas de departamentos, consumidores, crianças e jovens costumavam desfrutar de algumas horas de diversão a um custo baixo nas casas de exibição, instaurando o hábito urbano e, muitas vezes, diário, do cinema (ABEL, 2004, p. 235).

Considerando que mulheres e crianças sempre representaram grande parte do público frequentador de *nickelodeons*, a preocupação dos produtores com o conteúdo dos filmes se justificava e reforçava a expectativa de tomada do mercado.

No caso específico do público feminino, muitas mulheres trabalhavam quando jovens e abandonavam seus postos de trabalho ao se casarem, para se dedicarem à família. Elas possuíam uma educação mínima, pequenos salários, mas enquanto trabalhadoras consumiam produtos e lazer nas horas vagas. Além disso, mesmo como mães de família eram consideradas consumidoras, naquela época havia espaços de diversão exclusivamente dedicados à família, o que naturalmente inseria a mulher casada no espaço público, mesmo que acompanhada do marido e dos filhos.

Observando o sucesso do modelo de produção e distribuição Europeu, produtores norte-americanos passaram a se incomodar em dividir essa grande fatia de mercado. Além da

expansão acelerada da Pathé, os rumores de que a companhia poderia ampliar os negócios no setor da exibição, contribuíram significativamente para uma reorganização na indústria cinematográfica.

A maioria dos produtores norte-americanos preocupava-se, com os inúmeros processos perdidos e licenças cobradas por Edison e havia também certa apreensão quanto ao setor de distribuição de cópias, que crescia sem nenhum tipo de controle, assim como a atividade de exibição.

Visando obter maiores lucros na área da produção e ampliação da sua influência juntos aos espectadores, as mais expressivas companhias uniram-se criando um grupo de licenciados, com o propósito de dominação da crescente indústria cinematográfica, através da expansão do mercado exibidor para os licenciados e estrangulamento do mesmo para estrangeiros e aqueles que não aderissem às restrições impostas pela associação.

A *Motion Picture Patents Company* (MPPC) foi oficialmente fundada em 1908, e atuou controlando desde a venda do material fotográfico fornecido exclusivamente pela *Eastman Kodak* e até mesmo, a produção e exibição, através das patentes obtidas por Edison, em relação aos equipamentos de captura e projeção.

Já os exibidores tiveram que arcar com a nova taxa de locação, licenciamento e as restrições sobre os equipamentos e funcionamento do espaço, já que cada vez mais os locais de exibição lidavam com o controle legal o mercado através da MPPC (RABINOVITZ, 1991 p. 74).

Todas as ações desse truste criado por Edison resultaram não só na burocratização e proteção do mercado para seus associados, mas acabaram por impor algumas mudanças que afetaram o espaço de exibição, os filmes e o público de cinema.

Altas taxas acabaram por estimular novas formas de receita e foi através de uma melhora significativa nos espaços de exibição que o cinema ficou mais atrativo para um grupo de espectadores com mais dinheiro para gastar, mas com um gosto muito mais exigente, e que via no cinema um tipo de entretenimento voltado para a classe trabalhadora, ou seja, de baixo nível.

As salas de exibição tornaram-se mais confortáveis, possuíam poltronas macias, carpete, boa iluminação, ventilação adequada, além de segurança e frequentadores de classe sociais mais abastadas, que não abriam mão de seus valores tradicionais.

O propósito dos exibidores era o enobrecimento do local de exibição como um entretenimento de alto nível, mas não só em relação ao espaço físico do cinema, era importante diferenciá-los moralmente dos tradicionais admiradores de filmes, dessa forma, os produtores encontraram no teatro clássico, valores para atrair espectadores ricos por preços mais altos.

As representações religiosas, romances com final feliz e histórias moralizantes passaram a ser objeto de interesse do público. É claro que todos esses temas já haviam sido explorados pelo cinema. Mas nesse momento as representações de “bom gosto” tornaram-se obrigatórias, e para legitimar o conteúdo do filme, os produtores baseavam-se em romances e poemas famosos e adaptações de peças teatrais, principalmente do século XIX, pois acreditavam que se o valor cultural das artes tradicionais estivesse presente no cinema, poderiam agradar o novo público.

Se até aquele momento filmes franceses significavam bom gosto e qualidade, logo que revistas especializadas norte-americanas passaram a criticá-los, considerando seu conteúdo de baixo nível, o público perdeu o interesse nas obras estrangeiras, preferindo assuntos que estivessem de acordo com a “moral norte-americana”.

Além de estarem associados à classe trabalhadora, os filmes estrangeiros eram conhecidos por tratar de assuntos tensos, como assassinatos, suicídios e miséria humana, quanto à comédia, os temas eram vistos como obscenos e ofensivos, voltado para um público de baixo nível social.

Em meio a essas disputas econômicas e à reorganização social em torno da mulher, os filmes passaram a ser tratados como motivo de preocupação,

A classe média conservadora não era exatamente contra os filmes, mas acreditava que as histórias “corretas” deveriam ser contadas, dessa forma, ao invés de incentivar o rompimento com os valores tradicionais, os filmes poderiam instruir o público feminino.

Enquanto uma parcela da sociedade vivia essa ansiedade em relação à representação feminina no cinema, e sua repercussão na vida das jovens burguesas, o público adepto dos *nickelodeons*, principalmente as jovens solteiras, ambicionavam por personagens com as quais elas pudessem se identificar.

Não foi à toa que nesse período, muitos filmes com protagonistas femininas foram lançados, tratava-se de uma curiosidade do público feminino em ver uma mulher em situações que, normalmente, envolveriam personagens masculinos (SINGER, 1996, p. 173).

Podemos ilustrar essa dicotomia que pairava no mercado cinematográfico, através dos filmes curtos realizados por David Griffith na Biograph, representando a moral burguesa de forma estereotipada e pelas produções norte-americanas de Alice Guy-Blaché, que exibem situações vividas por protagonistas mulheres em espaços tradicionalmente masculinos.

Tradicional e defensor dos valores cristãos, Griffith costumava conduzir as protagonistas dos seus filmes até o momento em que ela precisa optar entre uma aventura, satisfazendo um prazer momentâneo, e os valores familiares. Ao falhar em sua escolha, a personagem é categoricamente punida, sem a possibilidade de uma segunda chance.

Isso não quer dizer que o diretor trabalhava a protagonista do ponto de vista do patriarcado com a finalidade de propor uma tensão sobre os debates moralistas que pairavam na sociedade norte-americana daquele período.

“Por exemplo, a sexualidade nos primeiros filmes de Griffith parece, à primeira vista, uma parte essencial do mundo vitoriano. As narrativas dos filmes da Biograph tendem a parecer-se com uma série de lapsos freudianos. São tão obviamente uma sucessão de desejos reprimidos, imagens fálicas e ideais patológicos do masculino e feminino que as ressonâncias sexuais - parece-nos - só podem ser inconscientes” (MOTTET, 2004, p. 20).

O autor refere-se no texto, justamente às realizações de Griffith na Biograph e independente do grau de consciência do diretor ao abordar o comportamento feminino, é possível notar tratar-se de um ciclo de filmes cujos problemas centrais estavam diretamente ligados às discussões sociais em torno da mulher.

Griffith costumava desenvolver a narrativa a partir de desgraças individuais (MOTTET, 2004, p. 17), essa estrutura, aproxima o espectador da situação exibida, proporcionando sua identificação imediata com o filme.

Interessante notar que através de estudos mais recentes, pesquisadores perceberam a recorrência de “heroínas frustradas na Biograph” (MOTTET, 2004, p. 20). Isso nos aponta para uma possível e sistemática afirmação da punição para as mulheres que rompessem com a tradição patriarcal. Além da construção de um mundo ficcional onde a mulher até pode experimentar romper com o costume, mas sempre pagará o preço “justo” por suas ações.

Em *The Sands of Dee* de 1912, por exemplo, encontramos algumas dessas características discutidas até aqui. A obra faz parte de uma série de filmes populares realizados pela Biograph Company nos anos de 1910 e é inspirada em um poema homônimo do século XIX, do inglês Charles Kingsley⁴.

A narrativa representa uma visão conservadora sobre o comportamento feminino. O filme conta a história de Mary, uma jovem humilde, boa filha e apaixonada por um rapaz que leva uma vida pacata como a dela, até que um dia, cuidando do rebanho, ela conhece um pintor na praia, e passa a se encontrar com ele. Mary rejeita a proposta de casamento de Bobby, seu antigo namorado e se entrega ao homem, acreditando que ele tem a intenção de se casar com ela.

Mas, ao pedir que o homem se comprometesse com sua família, Mary descobre que ele já possui uma pretendente, rica e bonita. Além de decepcionada, ela acaba sendo expulsa de casa, seguindo para a praia que fica perto dali.

A narrativa nos conduz através de uma lógica na qual a jovem que se deixa levar por prazeres passageiros, se afastando dos valores cristãos, ou ainda, que acredita em ascensão social através do casamento, termina em desgraça, ou seja, recebe uma punição natural para seus erros.

Para que o processo de legitimação do cinema através da literatura, pudesse funcionar, o filme deixava claro tratar-se de uma obra inspirada no poema de Kingsley, através de uma explicação inicial por cartela.

Em seguida, um outro intertítulo nos mostra os primeiros versos e conforme as cenas vão passando, percebemos que a alternância entre texto e imagens traz um caráter instrutivo ao filme, ao mesmo tempo que as imagens servem para legitimar as palavras lidas na tela. Nas primeiras cenas o filme procura apresentar as personagens, a jovem Mary circula pelas locações expondo um ambiente bucólico e rural, seu trabalho é cuidar das vacas que pastam próximo à casa.

Na primeira cena, a moça está sentada sobre uma pedra, contemplando o mar, ela parece distraída e até mesmo um pouco triste. Ao ouvir o chamado da mãe, Mary se levanta e vai ao encontro dela, enquanto as duas conversam, o pai permanece sentado ao fundo, logo a

⁴ Charles Kingsley foi um romancista e poeta, além de clérigo e professor universitário. Suas obras mais famosas tratam de assuntos como mitologia, reforma social e evolução das espécies.

moça concorda com a mãe e sai para a praia, temos a impressão de que recebeu algum tipo de instrução em relação às vacas.

Ela corre pela orla até chegar aos animais, mas é surpreendida por Bobby que vem ao seu encontro. Os dois conversam, brincam de forma inocente, e até infantil, correndo pela praia, fugindo um do outro, mas quando o jovem se aproxima dela, pegando em seu braço, Mary imediatamente interrompe a brincadeira, impondo um limite físico à relação. Ele parece respeitar e então surge uma atmosfera de flerte entre eles. A mãe chama novamente e o casal se despede de forma amigável.

Desde o início, é possível notar a submissão de Mary em relação à mãe. Isso não qualifica as personagens quanto a esses papéis sociais, no entanto, aponta essa qualidade no vínculo familiar, mas o mais importante, é que a jovem representada segue essas diretrizes e por isso mantém um bom relacionamento com seus pais e com os outros moradores locais.

Quanto ao namoro inocente, logo no primeiro encontro do casal, notamos um reforço dessas qualidades, através da reação de Mary ao manter uma distância respeitosa do jovem. Essa passagem do filme demonstra cinematograficamente um dos assuntos debatidos sobre a moral feminina, a castidade da jovem solteira.

Mais tarde, a moça volta a circular pela praia e se depara com um homem, ricamente vestido, pintando uma tela. Através de suas roupas e do modo como se comporta, percebemos que se trata de uma pessoa de fora e certamente abastada. Inicialmente, Mary demonstra curiosidade e receio, eles conversam e o estranho pergunta se ela posaria pra ele, enquanto faz elogios. Ela concorda e ele a posiciona, arrumando seu cabelo e sua postura, neste momento, eles flertam e a moça demonstra sua ingenuidade. Bobby observa tudo calado e sem ser visto, em uma mistura de tristeza e incredulidade ele notamos sua decepção amorosa. Logo que o rapaz deixa a praia, o homem oferece à moça uma moeda pela ajuda, ela recusa e ele lhe dá um beijo inesperado. Ela fica sem reação e um pouco confusa, mas depois de algumas palavras parece concordar com o homem e volta, alegre, para a casa.

Novamente reforçando a unidade familiar, o filme mostra a mãe acompanhando a filha até o quarto e o afeto que elas possuem uma pela outra. No entanto, assim que Mary fica sozinha, ela pula a janela para ir de encontro ao seu novo romance. Bobby a espera do lado de fora e quando percebe o que está para acontecer, tenta convencer a amada a não sair, ela concorda e volta para dentro pela janela mesmo, mas ao observar que ele havia ido embora, Mary decide que deve encontrar o estranho.

O homem já está a sua espera, ela resiste um pouco aos movimentos dele, mas logo cede, Mary fica mais envolvida quando recebe um anel, e ela volta para casa acreditando que seu amado está realmente interessado em compromisso sério.

Essa talvez seja a passagem mais interessante do filme, pois é nela que podemos observar o rompimento da personagem feminina com as tradições da cultura patriarcal. Ao ser seduzida pelo homem, Mary rompeu com a família e com os valores que asseguravam sua permanência nessa pequena sociedade rural.

Percebendo que sua namorada está se deixando levar pelo estranho, Bobby dá um alerta e tenta fazer com que ela não leve essa aventura adiante, mas mesmo depois de pensar sobre o assunto, ela resolve se envolver com o homem.

Coincidentemente, em um livro também de 1912, um reformista social orientava os pais sobre os perigos que suas filhas enfrentariam na cidade grande. Ele explicou que caso elas pretendessem fazer a vida lá, deveriam se preocupar com as tentações que pairavam nesse lugar e dizia aos pais que ensinassem que não era com tráfico de escravas brancas que deveriam se preocupar, mas sim com espaços de diversão, bebidas e associação com homens sem caráter, dando ênfase nesse último quesito (RABINOVITZ, 1991, p. 71).

Homens mais velhos, sedutores e experientes circulavam nesses ambientes onde ver e ser visto era parte do prazer da experiência de estar em público. No filme em questão, um encontro fortuito na praia desencadeou todo o drama da narrativa, o estranho representando um burguês, provavelmente morador da cidade, simboliza esses perigos a que se referia o livro.

Mary está apaixonada pelo homem que pouco conhece mas na manhã seguinte ao encontro, Bobby leva a mãe à sua casa para pedi-la em casamento. Todos reagem com muita naturalidade à situação, mostrando que a relação que mantinham até aquele momento era de conhecimento público e certamente aprovado pela família de ambos.

Antes que ela pudesse responder, seus pais acenam positivamente, alegrando as visitas, mas logo Mary se opõe ao pedido, frustrando todos os presentes. Iludida, ela conta sobre o anel e o novo compromisso, seus pais ficam desconfiados, enchem a jovem de perguntas e pedem que o estranho confirme o relacionamento.

Ela corre para a praia e pede para que novo namorado vá até a casa dela, mas ele enrola e pede para que ela espere. Enquanto isso, aparece por ali uma mulher muito

extravagante, acompanhada de uma criada, ela se aproxima com intimidade do homem. Mary estranha a situação e questiona, só nesse momento, ela se dá conta que foi enganada.

O estranho pede para que ela não conte nada e sai de braço dado com a mulher, deixando a jovem para trás. Bobby acompanha tudo de longe. A moça volta para a casa e explica aos pais que o namorado não vem. Inconformado o pai expulsa a filha de casa, surpreendendo, inclusive, a mãe. As duas imploram, mas em vão. Percebendo que o marido não voltará atrás na decisão, ela conversa rapidamente com a filha, lhe dá algum dinheiro.

Sem rumo, Mary caminha pela praia, mais triste pela decepção amorosa do que pela expulsão. Bobby, que acompanhou a situação na praia de longe, vai à casa da antiga namorada e é informado que ela havia sido expulsa. O rapaz sai à procura de Mary, mas ela já está desfalecida nas pedras, percebendo o que houve, ele corre e avisa os pais dela. Eles ficam desesperados quando Bobby pega a moça no colo e leva até a areia, todos choram sua morte.

Depois dessa sequência tensa, contendo traição, decepção, punição e morte, o filme retoma a atmosfera bucólica do começo. e encerra mostrando dois barqueiros caminhando pela praia, eles escutam alguma coisa e apontam, é Mary, que surge fantasmagórica sobre as pedras, através de um efeito de dupla exposição.

A última imagem é a das ondas quebrando calmas na praia, que nos dão a impressão de conformidade com o desfecho da narrativa. A protagonista é apresentada desde o início de forma simples, seu figurino, simulando uma pastora com um cajado, tocando o gado e levando uma vida pacata é um tema recorrente na obra de Griffith, assim como a morte, sempre presente sobretudo no que diz respeito à punição da mulher pelo seus pecados femininos.

Esses temas, bem como as imagens exploradas por Griffith no filme estão muito atreladas às artes já consideradas nobres naquele período, além do filme apresentar uma narrativa baseada em um poema, o que já colabora no processo de elevação do filme, o realizador se inspira também nas artes plásticas, para criar seus planos gerais e uma atmosfera bucólica.

Depois dos intertítulos, Mary sentada nas pedras, com olhar perdido na paisagem, é a primeira imagem que o espectador vê. A personagem, posta à esquerda do quadro, permite que o público veja a paisagem à sua esquerda (fig. 1). Essa imagem é muito semelhante à tela

de John William Waterhouse, um pintor nascido em Roma, de família inglesa e que possui muitos estudos sobre a figura feminina, sobretudo, pinturas de personagens literárias famosas.

Em sua tela que leva o nome de Miranda, a protagonista da peça A Tempestade de William Shakespeare, escrita no início de século XVI, o artista representa a personagem sentada nas pedras, com o olhar vago voltado para o mar.



Figura 1: The Sands of Dee, 1912, D. W. Griffith, Biograph Company.



Figura 2: *Miranda*, 1875, John William Waterhouse, óleo sobre tela.

Já no momento em que Mary é abandonada pelo estranho, as diferenças nos figurinos são gritantes, apontando claramente para situação da sedução de uma moça inocente e humilde por um homem experiente e rico, construindo uma barreira social entre as personagens. A figura desse homem sedutor materializa as tentações da cidade.

Uma aventura amorosa antes do casamento era condenável, mas procurar subir socialmente através do casamento, também era visto com maus olhos. Dessa forma, o filme parece ser bastante abrangente em relação às tentações presentes na vida das jovens, envolvendo situações já conhecidas pela sociedade.

Em *The Musketeers of Pig Alley*, do mesmo diretor e lançado no mesmo ano, podemos observar outras representações a partir do tema dos perigos que cercam as mulheres jovens e ingênuas.

O filme se passa na cidade de Nova York, onde um casal habita um cortiço localizado em uma região pobre da cidade, frequentada também por imigrantes. Por questões financeiras, o marido se afasta de casa por um período de tempo, deixando a jovem esposa, interpretada por Lilian Gish, e sua mãe doente, sozinhas.

Durante sua ausência, a esposa enfrenta diversos problemas e para se distrair vai com uma amiga a um desses espaços de diversão onde se expõe a diversos riscos. Felizmente, nada de mal acontece e depois de algumas cenas de ação, o filme termina em clima de reencontro.

A narrativa começa com a despedida do casal, ainda dentro de casa, o espectador é inserido na atmosfera de tristeza em que eles se encontram. O marido, músico, tem que trabalhar longe, para garantir algum dinheiro para a família, enquanto se despedem do lado de fora, notamos dois homens observando a situação.

A jovem sai de casa com uma trouxa de roupas, pois provavelmente trabalha como lavadeira ou passadeira, deixa a senhora doente sozinha em casa e durante esse tempo, a mulher passa mal, sem ter a quem recorrer, acaba morrendo. Ao mesmo tempo, a filha que circula desacompanhada na rua é interpelada por Snapper Kid, o chefe dos mosqueteiros, uma gangue local.

O rapaz se aproxima fisicamente dela e tenta agarrá-la, sem pensar ela se afasta e sai caminhando pela rua movimentada. O gangster parece ficar ainda mais interessado por ela depois da recusa e dá a entender que não vai desistir da jovem. Quando ela volta para a casa, descobre que a mãe faleceu.

A cena seguinte, mostra o marido, voltando para a casa e com o dinheiro que precisavam, no mesmo momento a gangue de Snapper Kid está circulando pelo beco e percebendo o dinheiro que o rapaz leva, decidem assaltá-lo. Já na porta de casa o marido é atacado pelo gangster e seu comparsa, eles levam o dinheiro. O jovem conta o que houve para a esposa e decide deixá-la novamente para voltar a trabalhar.

Sozinha em casa, ela recebe a visita de uma amiga muito animada que a leva, quase arrastando, para se divertir. Na cena seguinte vemos um salão com vários casais dançando ao fundo, enquanto isso, muitos homens parados em primeiro plano, sentados ou em pé, observam as pessoas e rondam o ambiente.

Snapper Kid chega ao local e impõe sua moral como chefe da gangue, ele já está sentado quando percebe a presença da moça do beco. No entanto, um outro homem é quem convence a jovem a tomar uma bebida e conversar, mas o gangster enciumado, fica vigiando atrás das cortinas, enquanto o rival coloca algo na bebida da moça. Snapper Kid intervém, impedindo que ela beba, mas causando grande confusão no local.

A jovem não sabe o risco que correu, fica nervosa com a situação e vai embora. Mais uma vez notamos a construção do imaginário acerca do espaço público de diversão, caracterizado como um lugar alegre, movimentado, mas ao mesmo tempo mal frequentado. A cena toda, ilustra muito bem as preocupações da classe média com as situações a que as mulheres estavam expostas nesses ambientes.

A construção narrativa nos leva a aceitar de forma natural a presença dos perigos da rua, apenas como fruto de uma nova organização social, assim como o fato das mulheres desacompanhadas (da figura masculina) estarem mais suscetíveis a eles. Na história, a pobreza é a responsável pelo afastamento físico do casal e não qualquer tipo de desvio de caráter, no entanto, essa explicação dada desde o início ao espectador, através de legenda, serve para mostrar que não era necessário que a jovem fosse imoral, para sofrer qualquer tipo de abuso, bastava estar presente em locais “perigosos”

Embora o marido não participe diretamente da disputa pela esposa, durante todo o filme a mulher é colocada em uma posição submissa. A abordagem direta do *gangster* logo que percebe a ausência do marido, sua investida brusca, assim como a briga causada no bar do salão, mostram que a vontade da esposa não muda nada.

Diferentemente do filme anterior, no qual a mulher é exposta ao perigo, e por não conhecer as maldades existentes fora do ambiente familiar, se deixa levar pelo estranho, em *Musketeers of Pig Alley*, a protagonista foge durante todo o tempo de Snapper Kid e não se envolve emocionalmente com outros homens.

Essa disputa pela moça do beco, acaba desencadeando uma guerra de gangues, e as cenas seguintes são preenchidas com ação, perseguição e emboscada entre os grupos rivais. O beco que vivia lotado, agora aparece vazio, ao mesmo tempo que os *gangsters* se esgueiram pelas ruas.

De repente, o tiroteio começa, e em seguida um corre-corre, o beco volta a encher, em meio à confusão, o marido volta pra casa, e percebe o perigo, em busca de esconderijo ele encontra Snapper Kid, que havia roubado seu dinheiro, como o bandido estava distraído com seus rivais, o rapaz consegue recuperar a carteira, logo um policial aparece para capturar o gangster, que ainda, consegue fugir.

Quando o marido finalmente volta para casa, ele mostra o dinheiro à esposa que o aguardava aflita. os dois se abraçam felizes, ainda em meio a essa cena de alegria, o bandido

aparece, ele bate na porta e quando é atendido, tenta convencer a jovem a ir embora com ele, explicando que o outro *gangster* havia colocado algo na bebida dela.

A moça aponta para o marido e mostra que quer ficar com ele, o homem fica pensativo, faz sinal que vai iniciar uma briga, mas acaba desistindo, como se aceitasse “perder” e assim que ele sai, é interceptado por um policial. O bandido explica que estava na casa do casal do cortiço e pede para o homem da lei tirar a prova. O policial vai até o casal que confirma a história, Snapper Kid continua solto, e o casal termina junto e com o dinheiro que precisavam.

Essa história é considerada um dos primeiros filmes sobre *gangsters* de que temos notícia, é possível perceber que o assunto principal da narrativa é a guerra de gangues que tem um estopim através da disputa por uma mulher. É importante ressaltar que, não há romantismo nessa disputa pela jovem, ela não está apaixonada por nenhum dos bandidos, e eles a disputam mais por uma briga de ego do que por um interesse genuíno na garota.

É possível perceber também que a sequência do tiroteio e da fuga dos bandidos é muito mais elaborada tecnicamente, do ponto de vista de enquadramento, montagem e movimentação dos atores em cena, do que as cenas com Lillian Gish. O diretor não precisou explicar muito sobre o ambiente e o que estava acontecendo ali, em relação à jovem e o intertítulo, vem explicando a posição do líder rival de uma outra gangue e o início de uma guerra entre eles.

Ainda sobre o papel da mulher, o filme mostra a impotência e a submissão da mulher em duas fases da vida. Primeiro, de forma bem óbvia, através da aventura da jovem esposa, e depois, ao dar destaque à cena em que a senhora doente morre. Um intertítulo anuncia: Sozinha! Ela olha para os lados com olhos arregalados e morre, como se algum socorro pudesse salvá-la.

É como se o filme apontasse o tempo todo as desgraças na vida da mulher que não tem um marido por perto, seja ela jovem ou idosa. Na verdade, o filme não deixa claro quem é a senhora, que passa parte do filme ao fundo do cômodo, mais como cenário, do que como personagem, mas por outro lado, pouco importa, se é a sogra, mãe ou apenas alguém que o casal acolheu, ela está presente na narrativa, para morrer, na primeira situação em que se vê sozinha.



Figura 3: *The Musketeers of Pig Alley*, 1912, D. W. Griffith, Biograph Company.

A imagem acima mostra o “beco do porco”, no qual o cortiço é localizado, durante quase todo o filme, o local permanece sempre cheio de gente, ao fundo um grupo grande de pessoas passa e conversa. Em primeiro plano, homens bebendo na frente de crianças pequenas e um casal namorando sob os olhos vigilantes de uma *voyeuse* chamam a atenção do espectador. Aqui, o filme mostra a decadência dos locais pobres da cidade grande, homens e mulheres misturados, sem muita educação ou pudor, convivendo em meio aos *gangsters* que frequentam o local.

É nesse cenário que o tiroteio acontece, quando os grupos rivais saem à procura uns dos outros, o beco fica vazio, até que o tiroteio acontece e logo o espaço está repleto de *gangsters* fugitivos e policiais tentando conter o tumulto.

Se compararmos essa imagem com a cena do salão, onde as jovens vão juntas à procura de diversão, veremos que as pessoas que frequentam o espaço, assim como seu comportamento são diferentes.

Na matinê, observamos a presença de mulheres e homens de classes sociais diferentes, através da vestimenta dos figurantes. um cartaz afixado na entrada do local, mostra o preço cobrado pelo ingresso, 25 cents. Aqui, vale a comparação com o valor cobrado nos *nickelodeons*, 5 cents. O ingresso custava “caro” nesse sentido, o que explicaria a presença de pessoas mais ricas.

Ainda mais interessante, é a representação desse espaço como um lugar de encontro heterossexual e hetero-social, incentivador de encontros casuais com pessoas desconhecidas, e pior, de caráter duvidoso.



Figura 4: Musketeers of Pig Alley, 1912, D. W. Griffith, Biograph Company.

No filme, o ambiente urbano é representado, de um modo geral, como caótico e perigoso, no beco acontece de tudo um pouco, assalto, assédio, tiroteio, acontecimentos que o filme nos deixa claro, mas além dessas ocorrências, podemos perceber é que se trata de um lugar apertado, cheio de gente, e especialmente perigoso para as mulheres.

“A partir de 1912, parece mesmo que muitos cafés inauguraram os bailes à tarde. Frequentados pelos emigrados, estes bailes exerciam uma forte atração sobre as mulheres respeitáveis à procura de novas sensações. Mais inquietante ainda, as mulheres podiam frequentar estes bailes às horas do shopping, isto é, sem que os pais ou os maridos estivessem ao corrente da sua escapadela” (MOTTET, 2004, p. 18).

Diante desse debate social que acontecia sobre a nova mulher, como ela deveria se comportar e suas experiências em locais tradicionalmente masculinos, os pontos de vista sobre tais assuntos eram diversos. Embora esse tema estivesse em alta, era difícil encontrar

um consenso por parte da opinião pública. *Matrimony's Speed Limit*, um filme de 1913 dirigido por Alice Guy-Blaché, pode exemplificar essa teoria.

Trata-se de uma comédia romântica, embora os gêneros narrativos ainda não existissem por volta de 1913, é possível reconhecer traços característicos desses estilos nessa obra. No gênero que conhecemos atualmente, também chamado de “filme de mulher”.

O filme em questão segue esse roteiro que se encaixa em muitos filmes que conhecemos e que foram realizados em diferentes períodos da história e atualmente também são tema de interesse de pesquisadores.

Além de elementos estéticos próprios, as “comédias românticas” realizadas por ela no período Solax, apresentam alguns procedimentos narrativos implementados por Griffith e popularizados por tantos outros realizadores, como o plano americano, o *close-up*, a montagem paralela e até a sustentação do suspense.

O filme conta a história de Marian, uma jovem apaixonada que é abandonada pelo noivo, por que ele não poderá mais sustentá-la após o casamento, e envergonhado, por não poder mais assumir seu papel social de marido, ele prefere acabar com o relacionamento a ter que viver do dinheiro da esposa.

A jovem arma uma situação para que o noivo pense que herdou uma fortuna e assim manter sua promessa. Nesta produção, Alice Guy aborda a relação de um jovem casal, que apesar de alguns obstáculos, consegue ficar juntos e felizes.

O filme começa no escritório de Fraunie, o noivo. Ele anda inquieto, de um lado para o outro, confirma uma informação e logo constata sua ruína financeira. Ainda incrédulo, ele pega uma foto em sua escrivaninha e observa a imagem com tristeza. Repentinamente, pega seu chapéu e sai apressado.

Na cena seguinte, Marian caminha pelo jardim de sua casa, ela passa pelas plantas com um gato nos braços, e vai em direção às flores. A câmera acompanha a moça, em uma panorâmica. Fraunie chega apressado, ainda do lado de fora, o casal conversa, ele começa a explicar à noiva sobre sua falência.

Ela não dá muita importância, levando o namorado pelas mãos para dentro de casa. Na sala, um ambiente espaçoso e ricamente mobiliado, ela oferece a ele todo acesso ao seu dinheiro, mas ele não aceita, fica ofendido e, mesmo contrariado, insiste em pôr um fim no relacionamento.

Marian fica arrasada, começa a chorar ali mesmo no sofá, mas logo tem uma ideia, e imediatamente age para colocá-la em prática. Rapidamente, a moça escreve um telegrama, ela chama o mordomo e ele leva a correspondência, enquanto isso, ela se arruma e, antes de sair, se volta para o espectador, fala e gesticula alegremente como se confidenciasse seu plano.

De volta ao escritório, Fraunie ainda não aceita o acontecido, mas a chegada do mensageiro muda tudo. O telegrama enviado, na verdade, pela noiva, traz a notícia de uma herança, deixada por uma tia. Sem saber da verdade, o rapaz comemora efusivamente, beijando a foto de Marian, nesse momento, percebemos sua verdadeira intenção de se casar com ela.

Fraunie se mostra aliviado num primeiro momento, até que lê com mais atenção o papel com a mensagem e percebe que existe uma condição para receber o dinheiro, que é se casar até o meio dia, e fica desesperado com a possibilidade de perder a fortuna. Ele sai em direção ao corredor onde a faxineira limpa o chão, Fraunie não hesita e pede a jovem em casamento, a mulher vacila e ele decide pegar o elevador que já está descendo, provavelmente, em busca da noiva.

No andar seguinte, ele se depara com outra mulher, dessa vez, uma jovem bem vestida, aguarda o elevador, ele olha para o relógio, notando o pouco tempo que lhe resta. Procurando não encarar a moça, que é feia, Fraunie faz a mesma tentativa, pedindo sua mão em casamento.

De tão emocionada, a mulher desmaia em seus braços, o ascensorista, que acompanha cada pedido, observando, como nós espectadores, faz a chamada e Fraunie corre para dentro do elevador, soltando a mulher no chão.

Quando ele finalmente chega na casa de Marian, o mordomo avisa que ela não está. Fraunie fica mais desesperado, pelo pouco tempo que lhe resta até o meio dia, e nenhuma noiva à vista.

Ele caminha de cabeça baixa pela calçada, lamentando a oportunidade perdida, quando ele percebe a presença de uma mulher ao seu lado, e conferindo o relógio, se ajoelha aos seus pés e faz, mais uma vez, o pedido.

Ela fica assustada e foge de Fraunie, que desesperado, passa a persegui-la pela rua, ele agarra a mulher pela cintura, mas ela consegue pedir socorro, um homem gordo e forte sai de dentro de uma das casas e espanta o jovem, salvando a mulher.

Ainda vagando pelo local, ele encontra uma outra mulher na rua, ela está de costas, e antes que possa se mover, ele já se põe de joelhos, quando a moça vira e mostra o rosto, percebemos que se trata uma mulher negra, Fraunie, levanta apressadamente e corre, sem que ela diga nada.

A essa altura o espectador já percebeu a lógica cômica da narrativa, cada mulher que ele encontra possui um defeito diferente, através dessa “brincadeira” que o filme apresenta, é possível notar os lugares sociais ocupados pelas mulheres, no olhar da diretora.

A primeira jovem é a faxineira, embora o rapaz do elevador se espante com a conduta de Fraunie, o desespero dele justificaria essa escolha, não era incomum uma jovem de classe social baixa ascender socialmente através do casamento.

Já a segunda mulher, além demais velha, é feia, a impressão que temos é que a atriz força uma expressão esquisita para enfatizar essa característica. A comicidade da cena se dá pela oportunidade de uma solteirona feia conseguir um noivo rapidamente, mas de tão emocionada, ela perde a oportunidade.

A terceira mulher, que foge de Fraunie como se ele fosse doido, corre pela calçada até chegar em um portão, ela tenta entrar, mas é agarrada, nesse momento um homem vem resgatá-la. Temos a impressão que se trata do marido, portanto, o fato dela já ser casada se apresenta como o empecilho. Além disso, antes de ser agarrada por Fraunie, ela aponta para a mão, dando a impressão que está mostrando a ele sua aliança.

E finalmente, a quarta mulher desconhecida, para quem ele propõe casamento é negra, o filme deixa bastante claro que esse é o impedimento para que Fraunie mantenha a proposta. Isso fica claro, quando a moça vira o corpo e seu rosto permanece encoberto por um véu, só após averiguar sua aparência, ele sai correndo, desistindo da ideia.

Os filmes de Alice Guy-Blaché apresentam personagens e situações voltadas ao público burguês feminino. As protagonistas eram jovens noivas a espera do casamento ou esposas recém casadas.

É interessante notar que, ao longo de sua carreira, sobretudo a partir de sua independência criativa possibilitada pela Solax, a diretora, retratava situações femininas, propondo sempre uma igualdade entre homens e mulheres, tentando mostrar o valor de cada um dentro dessa instituição tão valorizada que é o casamento. Mas que, ao mesmo tempo, sempre delegada totalmente às mulheres, como se seu sucesso ou fracasso, dependesse muito mais da mulher do que do homem.

Mais interessante ainda, é pensar que sua cinematografia faz parte desse período de debate em torno da figura feminina, discutida dentro e fora do cinema, e se destaca ao apresentar uma mulher capaz de lidar com as adversidades e com características mais suaves, menos estereotipada.

Marian não é aquela mulher frágil, dependente da proteção masculina, como se o mundo exterior oferecesse sempre perigo. O espectador atento pode interpretar sua corrida pelo casamento muito mais como um desejo pessoal, um capricho a ser satisfeito, do que uma necessidade social.

De modo geral, nos filmes de Guy-Blaché as personagens femininas não são obrigadas a nada, pelo contrário, estão sempre na busca pelo controle da situação (casamento). *Matrimony's Speed Limit* é particularmente curioso, porque a narrativa não inclui a presença dos pais da jovem, além do noivo, com quem ela tenta manter uma relação de igualdade, ela não está submissa a qualquer outra relação que poderia interferir na realização de seus planos.

A jovem Mary, de *The Sands of Dee*, conta durante todo o filme com a presença marcante dos pais, sobretudo da mãe e do respeito/submissão para com eles. Quando um filme retrata uma mulher solteira, em geral, ela aparece acompanhada dos pais ou de uma irmã, isso ocorre inclusive dentro da obra de Alice Guy.

Contrariamente, a representação da mulher casada está muito ligada à presença do marido, dispensando totalmente a figura dos pais. Vale lembrar que em *Musketeers of Pig Alley*, a figura da mãe, simboliza muito mais um fardo, do que esse sentimento de controle exercido pelos pais.

O debate social da classe média em torno da nova mulher não trazia mudanças apenas para o perfil feminino, esses novos olhares sobre o comportamento da mulher também despertaram discussões acerca do papel masculino, como marido e pai.

Se por um lado em *Matrimony's Speed Limit* o dinheiro da mulher serve para garantir ao casal apaixonado a possibilidade do casamento, mesmo que a situação financeira do marido não seja das melhores, por outro, reforça o imaginário tradicional patriarcal, da mulher que abre mão da sua individualidade/independência (ter seu próprio dinheiro) pelo bem do casal, e ainda assim, reforça a ideia de equilíbrio da obra da realizadora, pois valoriza a mulher como provedora.

Em *Matrimony's Speed Limit* é que ela apresenta uma hierarquia entre as mulheres, qualificando o valor de cada uma, através da comicidade. Na narrativa produzida para a classe média, o deboche de personagens caricatos era comum, na verdade, essa ideia já estava embutida nos filmes desde o cinema de atrações.

De volta ao filme, após enviar o telegrama falso, Marian segue com seu motorista até a casa de um juiz, com muita afobação, ela praticamente arrasta o homem até o carro. A jovem apressa o motorista, ele acelera, enquanto isso, o outro passageiro parece confuso e horrorizado com a corrida.

Ao chegarem ao escritório, percebem que o noivo não está, Marian bate na porta, mas está trancada, ela puxa o homem pelo braço mais uma vez, e logo estão na estrada novamente, em alta velocidade. A corrida de carro e os encontros frustrados de Fraunie se alternam, através da montagem paralela, dando mais emoção e causando algum suspense no filme.

Quando o rapaz percebe que só tem um minuto e vê que não tem mais como ficar com o dinheiro, olha para o telegrama, nota um carro se aproximando e aponta para o céu. Em seguida, vai deitando no meio da rua, esperando ser atropelado, mas o carro pára a tempo, no veículo está Marian, que transborda de alegria ao ver o noivo, ele se levanta e corre para os braços dela. Ao constatar que ainda está em tempo, os dois casam ali mesmo, dentro do carro.

De volta para a casa, o casal comemora e Fraunie mostra o telegrama para a esposa, ela ri e revela toda a armação. Ele se revolta, tenta ir embora, mas ela pega seu chapéu e brincando de esconder o objeto, os dois acabam se beijando e tudo acaba bem.

Este filme apresenta um espaço público totalmente dominado pelas mulheres, além de Marion, que circula de carro pelas ruas da cidade, o filme apresenta outras figuras femininas, presentes na paisagem urbana, criando um ambiente heterossexual, ou seja, contendo pessoas de ambos os sexos.

A protagonista transita sempre acompanhada, mas as mulheres que Fraunie encontra na rua aparecem sozinhas. Além disso, de forma contrária aos filmes de Griffith, a rua, ou qualquer outro ambiente público não é estigmatizado como perigoso para as mulheres.

Outra característica significativa na heroína criada por Alice Guy-Blaché, está relacionada com a atitude de sua protagonista. Diferentemente da protagonista Griffithiana, Marion, não aceita a posição de vítima, a partir do momento que o problema é apresentado a ela, a jovem se propõe a reverter a situação.

Sem querer abrir mão da sua relação amorosa, a moça oferece seu dinheiro ao noivo, essa atitude acaba destacando o orgulho masculino, através da reação de Fraunie, que prefere desistir do casamento a aceitar o dinheiro da mulher, e apresentando uma personagem desapegada de certas tradições culturais, mas sem romper rompê-las de forma radical. Talvez a heroína represente essa “nova mulher” presente significativamente no imaginário popular, a partir do ponto de vista de Guy-Blaché.

Ao mesmo tempo que sob uma ótica machista, o homem é o responsável financeiro pelas despesas familiares, entregar sua contabilidade ao seu futuro marido demonstra submissão. Para quebrar um paradigma, talvez Marian devesse oferecer se responsabilizar pelos gastos do marido, ao invés de entregar a ele seu dinheiro, ainda assim, essa postura, bem como a forma como armou para casar com Fraunie apresenta uma mulher inteligente, ágil, capaz de cuidar de seus interesses, contrariando o imaginário criado por Griffith em *The Sands of Dee*, no qual a jovem é ingênua e se deixa enganar pelo estranho, assim como em *Musketeers of Pig Alley*, onde a personagem de Gish não percebe a verdadeira intenção do rival de Snapper.

Além do mais, a própria aparência física da atriz Marian Swayne, já transmite um ar de desembaraço e perspicácia. Diferentemente da personagem de Gish, que por si só demonstra fraqueza, fragilidade e padecimento.

De qualquer forma a heroína ainda se apresenta em grande parte estereotipada. A apresentação da personagem ao espectador já demonstra uma intenção de qualificar Marian como futura mãe e esposa. A jovem surge no jardim, com um filhote de gato nos braços e “cuidando” do espaço. Não era novidade, sugerir a maternidade nos filmes desse período, através do cuidado com pequenos animais. Geralmente apresenta-se uma moça jovem e solteira, mas que já demonstra esses traços “femininos”.

Griffith, por exemplo, vai além da sugestão e mostra essa situação de forma declarada. Em seu filme *The Mothering Heart*, de 1913, a protagonista aparece, no jardim, observando as plantas, ela avista dois pequenos filhotes de cachorro, a cena é interrompida pelo intertítulo: *o espírito maternal*. Na sequência, ela se comove com o que vê e pega os filhotes no colo.

Assim como *Musketeers of Pig Alley*, *Matrimony's of Speed Limit* tem um final feliz. Já fazia tempo que a ideia era eliminar temas vulgares e estimular o final feliz (GUNNING, 2004, p. 29), numa tentativa de diferenciar os filmes norte-americanos dos filmes franceses, como

discutimos anteriormente. O final feliz, também fazia parte desse projeto de transformação e busca pela identidade de um cinema norte-americano.



Figura 5: *Matrimony's Speed limit*, 1913, Alice Guy-Blaché, Solax Company.

Embora esse mercado estivesse boicotando os filmes estrangeiros, o mercado internacional procurava se manter competitivo diante dos obstáculos impostos pela MPPC, além dos EUA, a Alemanha e a Inglaterra apresentavam-se como bons importadores e a França continuou na busca pela produção de filmes que atendessem a essas demandas, que também circulavam no mercado interno.

Le coeur et L'argent, lançado em 1912, foi dirigido por Louis Feuillade na Gaumont. O filme, baseado na tradição do romance literário do século XIX, assim como na obra de Griffith, apresenta a história de um casal, separado pela ganância da mãe da protagonista.

O filme começa com um plano geral de um rio, uma árvore de cada lado emoldura a imagem de um barquinho passando no centro e saindo pela esquerda do quadro. De costas, o rapaz rema sem parar, enquanto a namorada, sentada à sua frente, aprecia a paisagem segurando um guarda-sol. Tanto aqui quanto em *The Sands of Dee*, temos a sensação de observar uma pintura do século XIX.

Na cena seguinte o namorado colhe algumas flores na margem do rio, o casal se beija no rosto e o cenário romântico é repentinamente interrompido pelo chamado da mãe da jovem que não aceita o relacionamento.

Eles seguem até a senhora que chama por Suzanne e questiona seu sumiço quando a vê. O casal explica que foram colher as flores, mas ela trata o jovem com rispidez, quando a moça desce do barco, observamos um homem sentado a uma mesa colocada à margem do rio, que cumprimenta a moça com bastante interesse.

No dia seguinte, chega um hóspede muito rico na estalagem em que as duas trabalham, o senhor Vernier. O homem convida a mãe de Suzanne para uma conversa e pede a mão de sua filha em casamento. Atenta à oportunidade que tem nas mãos, compromete a jovem, firmando compromisso, mas a garota se mostra contrariada ao receber a notícia da mãe, mas mesmo depois de implorar, percebe que terá que acatar a vontade da mãe.

Ao deixarem o local, o namorado de Suzanne tenta impedir sua partida, colocando-se na frente do carro, mas é impedido pelo motorista do senhor Vernier, que com raiva diz que ela se arrepende de tê-lo abandonado.

Já na mansão, a jovem vive triste, pensando no antigo namorado, Ramon, suspirando enquanto relembra os momentos que passavam juntos em que passeavam pelo rio. Assim como seu romance no início do filme, sua lembrança é interrompida pela mãe.

Percebendo a tristeza da filha, a mulher tenta animá-la, mostrando tudo de bom que o casamento trouxe para a vida das duas, mas Suzanne não consegue esquecer Ramon. Enquanto as duas conversam o marido aparece, ele percebe a insatisfação da esposa e questiona a sogra, mas apressado, sai em viagem, mas a mãe corrige a filha, tentando obrigá-la a mudar de atitude.

Mais tarde, Suzanne recebe um telegrama, o aviso alertava sobre um grave acidente ferroviário sofrido pelo marido, que mais tarde veio a falecer. O senhor Vernier no entanto, manifestou em seu testamento a vontade que sua esposa nunca se casasse de novo.

Assumida sua posição de viúva, Suzanne resolve fugir, para encontrar Ramon. Ela foge da mansão onde vive com a mãe e os empregados e volta para a beira do rio, vestida como antes, na época em que ainda era solteira, ela vai até a margem à procura do seu antigo amor.

Quando os dois se encontram, o rapaz fica muito contrariado, Suzanne implora pelo seu perdão e finalmente o casal se abraça. Mas Ramon fica atormentado pela imagem da

amada com outro homem e não consegue perdoá-la, expulsando definitivamente a jovem de sua vida.

Desiludida, Suzanne caminha pela margem do rio e jurando amor eterno a Ramon, se lança nas águas onde já fora o local de encontro do casal. O filme termina com uma imagem da jovem boiando na superfície do lago.



Figura 6: Le coeur et l'argent, 1913, Louis Feuillade, L. Gaumont et compagnie.

Assim como Griffith, Louis Feuillade mantém essa estética baseada nas artes nobres. O rio, as árvores em sua margem, os arcos da ponte e a imagem do barqueiro, que assim como da pastora está presente tanto na literatura, quanto nas artes plásticas.

A imagem final, da morte de Suzanne, pode ser interpretada como uma referência dupla. A figura feminina deitada, boiando sobre a água, faz uma alusão a Ofélia, personagem de Hamlet. No entanto, não bastasse a alusão à passagem da tragédia Shakesperiana, na qual a personagem se afoga, o filme remete, ainda, à pintura Ophelia, do pintor inglês John Everett Millais, realizada no século XIX.

O corpo da atriz, inclinado de forma que a cabeça ficasse quase toda para fora, o vestido espalhado e ainda cheio de ar, saltando para fora da água e o cabelo solto, além disso, a própria posição do corpo no quadro aproxima as duas imagens. Muitas outras

representações gráficas foram feitas ao longo do tempo sobre Ofélia, mas nenhuma tem uma estética tão próxima e até bizarra, da imagem que Feuillade elegeu para encerrar o filme.

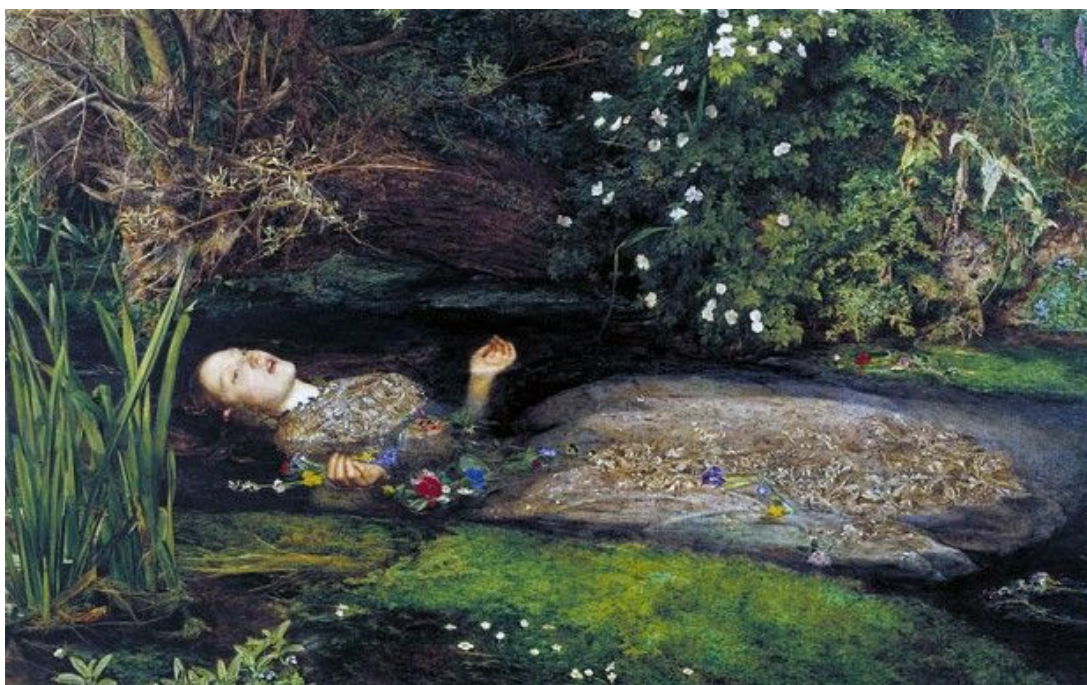


Figura 7: *Ophelia*, 1851-1852, John Everett Millais, óleo sobre tela.

Outro filme do mesmo período, *Cannedy Harmony*, lançado em 1912, conta a história de uma jovem solteira apaixonada por um almofadinha. Seu pai, um professor de piano, condena o namoro, porque quer que ela se case com um músico. O casal então arma um esquema para que o casamento aconteça com o consentimento do pai.

O filme começa com o professor de piano ensaiando na sala de sua casa, ele confere o relógio de bolso e levanta apressado, ao sair, sua filha chega com o namorado, Billy. O casal parece apaixonado, eles conversam e quando a moça vai ganhar um beijo, o pai volta e toma satisfação sobre o que está havendo.

A filha explica tratar de seu namorado, mas o pai, ainda em dúvida em relação ao pretendente, questiona se ele reconhece figuras importantes da música, se sabe tocar piano ou violino, mas o jovem nega. O professor irritado, expulsa o moço de sua casa, proibindo o namoro e contrariando a filha.

Mais tarde, Billy volta à casa da namorada escondido, dessa vez, ele posiciona uma escada muito alta direto na janela do quarto da jovem, ele toma todas as precauções, mas

quando ele está quase chegando ao topo, escorrega e a escada cai, justamente, em cima de uma tenda posta no jardim, onde o professor cochila.

O homem se refaz com dificuldade, após se livrar da escada e da tenda que o prendem, ele fica furioso, mas entende tudo quando encontra o chapéu de Billy caído no quintal, e mesmo com dor nas costas e mancando, ele corre para dentro de casa, a fim de verificar o que está acontecendo no quarto de Evelyn.

Sozinhos no quarto, o casal namora, mas ao perceberem que o pai se aproxima, ela decide esconder Billy no cesto de roupas sujas. O professor entra desconfiado, pergunta sobre o rapaz para a filha, ela desconversa, ele procura pelo quarto todo, mas não encontra o esconderijo, ainda intrigado, ele deixa o local. A garota retira o namorado do cesto, os dois estão para se beijar, mas o pai reaparece e, enfurecido, expulsa Billy a chutes, atirando o pretendente pela porta de entrada.

Ao voltar para casa, o jovem encontra seu colega de quarto ensaiando com o violino, arrasado e açoitado, ele conta sua situação pedindo que ele pare com a música, pois está traumatizado. Eles conversam e o amigo acaba tendo uma ideia, ele propõe a Billy que se passe por um violinista, usando seu instrumento e um gramofone. Dick, o verdadeiro músico mostra como o amigo pode usar o aparelho para simular tocar o violino e finalmente se casar com a namorada.

Billy gosta da ideia e telefona para Evelyn contando seus planos, ela aceita ajudá-lo. Mais tarde, ele começa a se disfarçar, colando um bigode falso e usando uma peruca. Na cena seguinte, na casa de Evelyn, ela e a empregada entram na sala trazendo o gramofone, elas procuram um local seguro para escondê-lo e começar a colocar o plano em prática.

Quando seu pai chega, avisando de um pretendente novo, a jovem já sabe o que está para acontecer, e espera sorridente a entrada do namorado. Billy entra, os dois se olham, mas tentam disfarçar para que o pai não perceba nada. Imediatamente, seu pai pede ao pretendente, que comece a tocar alguma coisa.

Ele se posiciona, enquanto o professor senta-se ao piano, Evelyn senta no sofá de propósito e quando chega o momento certo, ela aciona o gramofone, para que o namorado apenas encene a música.

O rapaz faz tudo de modo que o professor nem desconfie, assim que a música termina, a jovem desliga o aparelho, o pai nem consegue acreditar ter encontrado o homem certo para a filha, e sai da sala enquanto o casal comemora, ao voltar ele flagra um beijo, mas

ao invés de se opor, celebra e consente com o casamento. Billy e o professor de música fazem um acordo.

Na sequência seguinte, o padre realiza a cerimônia, o casal ajoelhado não percebe quando Dick, pede à empregada que ligue o gramofone. Ao ouvir a melodia tocada por Billy na cena anterior, o professor fica desconfiado e vai até a sala de música procurar a fonte sonora. Quando ele percebe o aparelho, o casal já está entrando na sala, atrás deles, o padre e todos os convidados.

Ainda incrédulo, o pai liga novamente a música, o casal tenta disfarçar, mas é tarde demais, o professor puxa a peruca e o bigode falsos usados por Billy, desmascarando o rapaz. Furioso, o homem começa um escândalo, mas o padre intervém, mostrando a aliança de casamento, reforçando que a cerimônia já havia sido concluída, assim, o pai resolve aceitar o genro e entra na brincadeira.

Nesse filme, Alice Guy apresenta uma personagem confinada ao ambiente doméstico, e o próprio intertítulo da cena em que Billy vai até o quarto da namorada, insinua a posição de Romeu do jovem, mais uma vez notamos a presença de Shakespeare inserido na cinematografia dos anos 10.

Além disso, diferentemente dos outros filmes de Guy-Blaché, *Canned Harmony* mostra o protagonista, Billy, em uma aventura para casar-se com a amada Evelyn. Da maneira como a narrativa se inicia, o espectador não tem muita certeza sobre o protagonismo, mas quando o rapaz é expulso pelo professor, a narrativa acompanha o jovem, duas longas sequências se desenrolam entre Billy e seu colega de quarto, Dick.

Assim como em todos os filmes do período, a obra apresenta a submissão social diante de algumas instituições. Inicialmente é o pai, que faz valer seu poder de regulação sobre a filha, censurando seu namoro com Billy, pelo fato dele não ser músico também.

De maneira análoga, o filme apresenta a Igreja católica, através do padre que celebra o casamento, como uma instituição a ser respeitada. Mesmo contra a vontade do pai, a cerimônia foi realizada, então, alerta o padre, o pai não pode mais impedir essa união, pois trata-se de um laço sagrado que deve ser respeitado.



Figura 8: *Canned Harmony*, 1912, Alice Guy-Blaché, Solax Company.

A Severe Test de 1913, narra a história de Daisy, uma mulher recém casada que a cada dia recebe menos atenção do marido, Frank. Certa de que ele não a ama mais, ela bola um plano para testar seu amor, mas uma confusão faz com que o marido descubra tudo, e é ela quem leva um susto.

Novamente, Alice Guy apresenta uma narrativa leve e bem humorada a respeito do casamento, sob a ótica feminina, nesse filme, além de dar destaque ao relacionamento do casal, a realizadora, mais uma vez, apresenta uma clara hierarquização da personagem feminina.

O filme começa com o casal sentado à mesa do café da manhã, Frank está atrasado, ele se levanta às pressas e se despede de Daisy, o casal se abraça rapidamente, e o marido sai pela porta localizada ao fundo do cenário. Enquanto a esposa suspira pelo marido, ele entra e sai mais duas vezes, para lhe dar um abraço.

Um ano depois, Frank já não tem o mesmo interesse na esposa, ela aguarda ansiosa pelo beijo de despedida, mas o marido está com o olhar vago e o pensamento distante, ele acende um cigarro e sai sem nem olhar para ela. Inconformada, ela chama o mensageiro e começa a escrever o primeiro bilhete.

O recado está endereçado à Ella, amiga de Daisy, nele a jovem conta que vai testar o amor do marido, pois acredita que ele não a ame mais, ela explica que vai dizer à ele que

pulou no lago, mas vai ficar observando para ver sua reação. Ela convida a amiga para se encontrarem no pier ao meio dia. O segundo bilhete é para Frank, nele Daisy conta que pulará no lago perto no pier, pois não consegue viver sem o amor do marido.

Quando o mensageiro chega, ela dá as instruções e lhe entrega os recados. Na cena seguinte observamos Frank lendo o bilhete, ele começa a rir, pois recebeu o recado endereçado à Ella. Quando a amiga seu recado, fica desesperada e vai até o trabalho de Frank pedir socorro. Ele mostra o outro bilhete à moça e os dois deixam a situação se desenrolar, como Daisy esperava.

Ao meio dia, todos estão no Pier, Daisy sem saber da troca, espalha algumas roupas pelo local, tentando dar veracidade ao seu plano. As duas se escondem e quando Frank chega, finge que não deu muita importância, ele chuta as roupas da esposa e faz pouco caso do seu “suicídio”, Daisy fica decepcionada, e a amiga ri da brincadeira.

Dando continuidade à sua “vingança”, Frank pede a um amigo que imprima convites para um falso casamento, como se ele estivesse viúvo e fosse se casar novamente. Por engano, o anuncio das bodas é publicado no jornal.

Daisy, que está “escondida” na casa de Ella, e Frank leem o jornal pela manhã, quando notam a noticia sobre o casamento, ambos se espantam. Cada um procura o nome da suposta noiva na lista telefônica, e infelizmente, existe uma mulher com esse nome na cidade.

A fim de esclarecer o mal entendido e sem saber um do outro, o casal vai para o endereço registrado na lista de endereços. Frank chega primeiro e é recebido pelos donos da casa, o homem, meio surdo, não entende nada do que ele tenta lhe explicar. Então, Daisy chega ao local e pede para falar com Lucy, quando surge uma cozinheira negra, e imediatamente Daisy percebe que há algo de errado.

Tudo se passa no *hall* da casa, enquanto Frank consegue finalmente explicar a situação para o homem surdo e todos se encontram para esclarecer o mal entendido. Frank encontra Lucy e mostra os bilhetes para Daisy, explicando que sabia de tudo, ela fica encabulada, mas o casal faz as pazes ali mesmo.

Assim como em *Matrimony's Speed Limit, A Severe Test* apresenta uma protagonista mais ousada e independente. Daisy, conta com a amiga Ella, mas que não tem um papel regulador na vida da personagem.

A protagonista também não quebra nenhum paradigma social, apenas apresenta uma esposa entediada e romântica, mas que acaba se colocando em uma confusão pelo seu ciúme.

Talvez, a proposta da diretora com essa narrativa fosse tratar das qualidades da mulher como esposa. Além de consumidora consciente, a esposa deveria zelar pelo casamento e pelo marido. Poderíamos entender esse filme como uma crítica não muito velada aos hábitos da mulher burguesa, se pensarmos que Alice Guy-Blaché foi, quase sempre, esposa e profissional ao mesmo tempo.



Figura 9: A Severe Test, 1913, Alice Guy-Blaché, Solax Company.

Diferentemente dos outros filmes lançados pela Solax, *The Girl in the Armchair* é a narrativa que mais se aproxima das tradições burguesas da literatura e do teatro do século XIX, bem como das obras de Griffith e Louis Feuillade. Embora termine com o clássico final feliz, diferentemente dos filmes *The Sands of Dee* ou *Le Coeur et l'argent*, ao longo do filme notamos uma valorização das tradições sociais burguesas, além da presença de instituições reguladoras da moral feminina, geralmente ausente nos outros filmes da realizadora.

O filme conta a história de Peggy, que se apaixona pelo filho de seu tutor, Frank. Ele não gosta dela a primeira vista e só depois da jovem provar seu amor, é que ele passa a se interessar por ela.

A heroína, Peggy, é orfã e herdeira de uma fortuna, seu pai, no leito de morte, deixou a filha sob os cuidados do melhor amigo, que agora, quer que seu filho Frank, se case com ela. O rapaz é chamado para conhecer a jovem, Peggy se apaixona por ele logo no primeiro encontro, mas ele não se interessa por ela, mesmo recebendo recomendação dos pais para cortejá-la, nem o dinheiro da jovem incentiva o rapaz.

Essa introdução do contexto narrativo já destoa de *Matrimony's Seepd Limit*, onde a heroína tem total controle sobre seu dinheiro e não está submissa a alguém que regule sua vida amorosa. Evelyn, de *Canned Harmony* possui seu pai, o professor de música, que também tenta determinar seu pretendente.

The Girl in the Armchair, apresenta protagonista totalmente submissa, primeiro ao pai, que deixa a filha sob tutoria de seu amigo, esse senhor, além de guardar o dinheiro da jovem, acaba tomando o papel de responsável, quanto ao controle de sua vida financeira e amorosa.

Após finalmente conquistar o amor de Frank, Peggy passa a ser uma noiva e futura esposa, mais uma vez, se mostrando submissa em sua relação com o patriarcado. É certo que a jovem aceita e quer se casar com Frank (ao contrário de Suzanne em *Le Coeur et l'argent*) porque está apaixonada por ele, a prova disso está em sua reação ao perceber o desvio financeiro cometido, mas ainda assim, desde o início do filme, seu destino já está traçado através dos desejos dos personagens masculinos.

Meses se passam e Frank se envolve com más companhias, ele aparece no bar de um salão, quando é abordado por alguns homens que o convidam para um outro ambiente. Lá eles jogam cartas e apostam, Frank perde tudo e decide emprestar mais dinheiro, com uma especie de agiota. Ele entra em uma salinha suspeita, à mesa um homem mal encarado pede as referencias dele a um outro que acompanha Frank. Ele dá o dinheiro ao jovem, que tem que assinar uma garantia antes de sair. Sem capital para saldar a dívida no tempo estipulado, Frank se vê obrigado a pegar a quantia do cofre de seu pai.

Essa passagem nos chamou a atenção, pois representa um espaço de diversão público há muito tempo legitimado pelo cinema, um salão com um bar onde apenas homens conversam, bebem e jogam. No entanto, nesse filme, o espaço público também é representado como perigoso e mal frequentado, um espaço onde os jovens encontram pessoas mais velhas e mal intencionadas, e através de sua relação com elas, acabam perdendo dinheiro ou pior, a moral.

O interessante é que esse espaço foi assim representado, mas foi Frank, quem caiu na armadilha da diversão degradante, reforçando a ideia dos espaços públicos apresentarem perigo para o jovem desavisado, e não necessariamente, apenas para as mulheres. É intrigante o modo como a realizadora constrói a narrativa sempre destacando um equilíbrio intelectual entre homens e mulheres. Nessa passagem ela representa o ambiente público como nos outros filmes analisados nesse capítulo, mas aqui é a moral masculina que está sendo testada.

O filme continua e Peggy, que passa os dias lendo em uma enorme poltrona na sala, não é percebida, mas observa toda a ação de Frank no cofre, atentamente. Na tentativa de salvar o homem que ama, e ainda, acreditando na sua salvação moral, decide agir para que seu tutor não descubra. Ela deixa um bilhete ao homem dizendo que foi passar uns dias fora e que precisou pegar a quantia extraída por Frank devido à pressa, mas que está disposta a repor.

Durante a noite, sem saber da atitude da jovem, Frank tem pesadelos com as cartas, e sofre pelo vício que o fez agir de forma duvidosa. Na manhã seguinte, sem saber de nada, seu pai mostra o bilhete deixado por Peggy, percebendo o amor da jovem e sua atitude para salvá-lo, ele acaba confessando ao pai tudo, que perdoa o filho.

Na cena seguinte, o intertítulo anuncia: sinos de casamento! Peggy está ao piano, Frank entra no ambiente e senta-se ao lado dela com intimidade, o casal se beija, por trás de um livro. Em seguida os pais dele chegam, riem com satisfação e confirmam o casamento sinalizando a aliança no dedo, gesto repetido por Frank.

Dois fatores nos chamaram a atenção, primeiro, o modo como a narrativa sistematiza a posição de *voyeur* da heroína. Uma poltrona, com as costas altas é posicionada em primeiro plano, no ambiente da sala da mansão. O cofre, posicionado do outro lado do cenário, em uma profundidade diferente, permite que Peggy se encolha na poltrona e veja tudo sem ser vista por Frank ou pelo cobrador.

Essa passagem chama a atenção para o lugar feminino no filme. Ainda em um período de consolidação da narrativa fílmica clássica, onde cada personagem desenvolve um papel bem definido e sempre motivado por alguma coisa bem explícita, os filmes dos anos 10 apresentam certa “naturalidade” no posicionamento dos atores em cena. A partir disso, pudemos notar que em muitos desses filmes, a personagem feminina passa parte do filme sem destaque, ao fundo ou apenas sem interagir com os outros atores, como mera observadora.

Aqui, Guy-Blaché usa dessa posição de observadora da mulher, sempre no canto da tela, para armar a história de modo que a futura esposa pudesse testemunhar o sofrimento do rapaz ao ter que cometer esse crime e assim, pudesse perdoá-lo. Afinal, os filmes estavam cada vez mais moralizantes, e o casamento não seria possível sem que Frank comprovasse seu arrependimento, através dos pesadelos que teve, mesmo antes de saber o que Peggy tinha feito.



Figura 10: *The Girl in the Armchair*, 1912, Alice Guy-Blaché, Solax Company.

Na imagem acima, é possível ver Peggy, de costas para a câmera, destacando-se pelo vestido claro, em meio à poltrona escura. Toda a ação se desenvolve atrás da personagem. Além das características acerca das personagens femininas, os filmes de Alice Guy-Blaché podem ser considerados realizados para um público de classe média alta. Essa constatação se dá, não apenas pelos temas tratados na sua cinematografia, mas também pela técnica observada nos filmes.

Além de passagens coloridas, como em *The Girl in the Armchair*, o filme apresenta ainda efeitos visuais como o da dupla exposição, movimento de câmera e montagem paralela, como em *Matrimony's Speed Limit*.

Discutimos nesse capítulo a imagem da mulher no início do século XX nos países mais industrializados, bem como algumas das representações recorrentes da sua figura nos filmes

dos anos 10, a partir de análises de obras de D. W. Griffith e Louis Feuillade para compreender as especificidades das personagens dos filmes de Alice Guy-Blaché.

Trata-se de realizadores contemporâneos e de certa forma, com possibilidades técnicas próximas para elaboração de seus filmes, além disso, a própria cultura eurocêntrica aproxima essas narrativas do ponto de vista sócio-político-cultural.

Toda essa proximidade observada do ponto de vista da pluralidade de representações mostra a tensão sobre o assunto da “nova mulher” nesse período e as opiniões divergentes a respeito do tema.

Além de questões sociais, e mercadológicas, é interessante pensar no olhar masculino e no olhar feminino para tentarmos compreender o processo de produção do filme, a partir dos olhares ocultos.

Os filmes de Griffith, por exemplo, possuem de fato, o olhar masculino do diretor e do espectador, sendo elaborados de acordo com as regras patriarcais da sociedade, onde o masculino representa o ativo e o feminino, o passivo (MULVEY, 1983, p. 444).

Paralelamente, é possível notar que os filmes de Alice Guy-Blaché possuem o olhar da diretora - mulher - conduzindo a narrativa, apresentando possibilidades diversas para a representação feminina, e mais ainda, permitindo uma identificação da espectadora com a heroína, que em geral, triunfa, ao contrário das protagonistas de Griffith, que em geral são punidas por erros relacionados às tradições burguesas.

De qualquer modo, independente do olhar feminino ou masculino do diretor, podemos perceber que a figura feminina centralizava as discussões a respeito da família, sexualidade e trabalho e que por isso, seu papel dentro da família tradicional, assim como suas novas oportunidades profissionais e sociais, foram amplamente discutidas dentro da cinematografia dos anos 10 de modo global.

A fim de continuar a análise da figura da mulher na obra de Guy-Blaché, discutiremos no próximo capítulo, sua imagem nos filmes que tratavam do assunto político da luta das mulheres pela emancipação política.

Diante de muitos acontecimentos importantes sobre os movimentos pelo voto feminino, as suffragettes foram representadas através de inúmeras interpretações, a favor e contra a figura da mulher politizada. Sua imagem foi amplamente discutidas socialmente, e obviamente, não ficou de fora do cinema.

No próximo capítulo, discutiremos, especificamente, o tratamento visual e psicológico dado a figura da mulher interessada em política, a relação dos movimentos sociais e políticos, a intervenção da mídia através de noticiários e *cartoons*, além de uma discussão sobre o imaginário popular acerca da *suffragette*.

2. OS MOVIMENTOS POLÍTICOS FEMININOS E SUA REPRESENTAÇÃO NO CINEMA

Os debates em torno da figura feminina no início do século XX não estavam limitados nas áreas do consumo e entretenimento, as mulheres estavam em um processo de reconhecimento como consumidoras, e também, cada vez mais sendo aceitas nos espaços públicos de diversão, no entanto, algumas buscavam algo além daquilo que a sociedade estava disposta a oferecer, o direito ao voto.

A ambição feminina por direitos políticos estava presente na sociedade há muito tempo. Durante a Revolução Francesa (1789-1799), mais precisamente em 1791, Olympe de Gouges propôs a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã. No documento, uma forma irônica de manifesto contra a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, proposto em 1789 pelos revolucionários, De Gouges apresentou os mesmos 17 artigos apresentados na declaração original, porém resguardando todos os direitos para as mulheres, fazendo uma clara distinção de gênero.

Conhecida por seus escritos sobre direitos políticos femininos, em favor do divórcio e sobre reformas sociais, ela era uma mulher estigmatizada por sua condição social. Nascida em uma família pequeno burguesa, ainda jovem, Marie Gouze, seu nome de batismo, se casou com um homem muito mais velho e acabou enviuvando cedo.

Mesmo nova, acabou optando por não casar novamente, como era o costume na época e preferiu viver mantendo relacionamentos não oficiais com homens da elite parisiense, situação que lhe garantia uma vida confortável, e por isso ficou conhecida como cortesã pela sociedade parisiense.

Ela considerava as mulheres tão capacitadas quanto os homens para desenvolver qualquer atividade e costumava compartilhar seus pensamentos através de artigos, cartas e discursos. Parte da produção intelectual e crítica social está presente em peças encenadas por sua própria companhia de teatro, um dos seus trabalhos mais notáveis foi uma peça que criticava a escravidão.

Seu envolvimento político se intensificou no período da Revolução, girondina radical, De Gouges foi presa em um cerco político. Em 1793, foi julgada e sentenciada à morte por decapitação. Olympe de Gouges não foi um caso isolado, no mesmo período, muitas outras mulheres defendiam direitos femininos pela Europa.

A inglesa, Mary Wollstonecraft, por exemplo, também procurou discutir a posição das mulheres na sociedade através das suas publicações. Sua morte precoce encerrou uma breve carreira como escritora, mas Wollstonecraft ficou reconhecida por sua publicação *A Vindication of the Rights of Woman* de 1792, que contém críticas sobre temas políticos e morais. Nesse trabalho, a autora defende a igualdade intelectual entre homens e mulheres, alegando que a infantilidade feminina se dá pela falta de instrução e não por uma condição natural de seu gênero.

Além dela, a também inglesa Caroline Norton, lutou arduamente por conquistas políticas e sociais femininas, sobretudo pelos direitos da mulher divorciada. Ainda jovem casou-se com o advogado George Norton, mas após anos sofrendo abuso físico do marido violento, Caroline resolveu deixá-lo em 1936.

Ofendido, ele acusou a mulher de traição, processando Lord Melbourne, o primeiro-ministro inglês e amante de Caroline, por infringir sua “propriedade” e acusando a esposa de traição. Melbourne foi absolvido em um julgamento sobre o caso, mas Caroline passou a ficar estigmatizada e foi afastada dos filhos por Norton, detentor da guarda das crianças.

Como a mulher era considerada propriedade masculina, ela não teve direito a bens, e nem aos seus próprios filhos. Após intensa luta junto ao Parlamento Britânico, o *Custody of Infants Act* foi promulgado. O decreto de 1839 previa o direito à mulher divorciada de pedir a guarda dos filhos com até 7 anos, além de concedida a permissão para ela relacionar com as crianças mais velhas¹.

Apesar de seus trabalhos em favor do direito da mãe, Caroline não conseguiu reaver seus próprios filhos, uma vez que as crianças foram enviadas para a Escócia, onde a lei Inglesa não tinha validade.

Desde o seu divórcio, Caroline Norton passou anos produzindo panfletos que discutiam os direitos políticos de mulheres casadas e divorciadas, além de escrever poemas que também tratavam desse tema.

Seus trabalhos influenciaram também nas discussões que culminaram no *Matrimonial Causes Act* de 1857, que versa sobre as possibilidades do divórcio sem custo e menos burocráticos, permitindo que as mulheres da classe trabalhadora também usufríssem desse

¹<http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/overview/custodyrights/>

benefício. além disso, até aquele momento o divórcio era questão da Igreja, o que ampliava a possibilidade de um julgamento subjetivo. Um julgamento civil sobre as questões da separação implicava na possibilidade de um consenso mais justo e menos rígido quanto às doutrinas da Igreja.

Caroline Norton não foi uma ativista política em defesa do sufrágio, ela nunca se envolveu com temas como igualdade entre homens e mulheres, mas seus esforços no âmbito do divórcio e da relação com os filhos, contribuíram para uma série de conquistas femininas importantes desse período.

Anos mais tarde, em 1869 o ensaio *The Subjection of Women* (A Submissão Feminina) foi publicado, escrito por John Stuart Mill em co-autoria com sua esposa Harriet Taylor Mill. A publicação apresenta 4 capítulos (A questão pode ser levantada, as leis que regem o casamento, Ocupações para as mulheres fora do casamento e Quais benefícios faria a reforma?). O trabalho ficou conhecido por defender a igualdade entre a capacidade intelectual feminina e masculina.

Logo no início do trabalho os autores explicam que o texto traz opiniões há muito debatidas e que o tempo só tratou de mostrar através de experiências de vida o quão errada é a subordinação de um sexo ao outro, e que isso seria um dos principais entraves na evolução humana.

A publicação conta com inúmeras informações e críticas a respeito do modelo vigente para o matrimônio e faz uma comparação interessante, relacionando a associação voluntária do casamento a uma sociedade civil, afirmando que, em nenhum tipo de relação, uma parte aceitaria estar totalmente subordinada à outra, como era a situação da mulher naquela época.

Sobre o tema do sufrágio, os autores expressam a seguinte opinião:

“Sob qualquer condição. e dentro de todos os limites, aos homens é admitido o sufrágio, não há sombra de justificativa para a não admissão de mulheres do mesmo modo. A maioria das mulheres de qualquer classe, provavelmente não terão (sic) opinião política diferente da maioria dos homens da mesma classe.”²

²https://ebooks.adelaide.edu.au/m/mill/john_stuart/m645s/complete.html#chapter3

Essas figuras proeminentes no campo da filosofia compartilhavam seus pensamentos através de publicações dirigidas a homens e mulheres, e convocavam a participação feminina como verdadeiras cidadãs, capazes de tomar decisões importantes também na esfera pública. Para muitas mulheres que estiveram muito tempo confinadas no espaço doméstico, apenas presenciar a vida pública não era suficiente, elas queriam expressar seus desejos e ambições e o voto materializa uma emancipação da mulher como cidadã.

Geralmente educadas através das possibilidades financeiras de sua própria família, essas mulheres buscavam questionar seu lugar na sociedade e ambicionavam alguma independência política, financeira e moral, de pais e maridos.

Na Inglaterra, mais especificamente em Londres, os ânimos se exaltaram nas questões sobre a figura feminina, e seu papel político e social. Esses questionamentos políticos, levantados por uma parte da sociedade eram ainda um movimento disperso e heterogêneo, mas foi considerado uma primeira fase do feminismo, dentro de um contexto geral na luta pelos direitos da mulher, uma fase de auto-conscientização e busca por certa liberdade.

Nesse processo, muitos grupos em defesa dos direitos femininos se formaram e dissolveram, procurando encontrar melhores saídas para as condições das mulheres. Vários grupos politizados e que defendiam como principal objetivo o sufrágio feminino, começaram a se organizar através da caridade e pelo cuidado com o próximo.

No final do século XIX, precisamente em 1888, uma das associações mais conhecidas em favor do sufrágio foi formada a partir de outros grupos que já discutiam e defendiam os mesmos assuntos.

A *National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS)*, presidida por Millicent Fawcett³, que teve contato ainda jovem com as ideias de John Mill, tinha como objetivo a luta pelo direito feminino ao voto. Através de ações pacíficas e meios legais, as associadas organizavam palestras para explicar e promover seus objetivos, além disso, buscavam através de apoio político, alguma representatividade junto a candidatos que apoiavam a causa feminina na política inglesa.

³Millicent Garrett Fawcett nasceu em 1847 em Londres, em uma família tradicionalmente de ferreiros. Sua educação começou em casa e na adolescência foi enviada para uma escola particular com suas irmãs. Aos 19 anos tornou-se secretária da *London Society for Women's Suffrage* (Sociedade Londrina pelo Sufrágio Feminino). Casou-se com Henry Fawcett com quem compartilhava seus ideais políticos e sociais. A morte do marido afastou Fawcett dos seus interesses por algum tempo, anos mais tarde, assumiu a *National Union of Women's Suffrage Societies*, devido o falecimento da presidente, Lydia Becker.

Em 1903, disputas internas e desentendimentos em relação a como atingir os objetivos da associação levaram algumas dissidentes a fundarem a *Women's Social and Political Union (WSPU)*, uma organização que acreditava que a panfletagem e os discursos não as levariam à conquista do sufrágio, desse modo, buscavam chamar atenção da sociedade de maneira mais truculenta. Esse grupo surgiu a partir da frustração de alguns membros da NUWSS com os sucessivos fracassos de sua política da legalidade.

Sob a presidência de Emmeline Pankhurst e com o apoio de outras dissidentes, a associação adotou o lema: *deeds, not words* (ações, não palavras), e passou a atacar qualquer grupo político que não apoiasse sua causa. Para chamar a atenção, organizava manifestações, como as que conhecemos atualmente, com cartazes e palavras de ordem.

Aos 15 anos, a ativista teve seu primeiro contato com o tema do sufrágio através dos discursos de Lydia Becker, antecessora de Fawcett na presidência da NUWSS. Poucos anos mais tarde, Emmeline Goulden, seu nome de solteira, conheceu o advogado Richard Pankhurst, defensor do direito feminino ao voto.

Emmeline Pankhurst criou e trabalhou pela *Women's Franchise League*, uma organização que defendia o sufrágio feminino independente da mulher ser casada ou não (parte da população defendia que apenas as mulheres casadas poderiam receber o direito ao voto).

Foi mãe, esposa e ativista por quase duas décadas, até que, com a morte do marido, em 1898 seu envolvimento com a política se intensificou, culminando na fundação da *Women's Social and Political Union (WSPU)* em 1903, junto com sua filha mais velha e companheira na luta, Christabel Pankhurst. A partir de 1907, a associação fundou sua própria publicação, *Votes for Women*, editado pelo casal Emmeline e Frederick Pethick-Lawrence. a publicação contribuiu para a promoção dos objetivos de suas ações.

Desde o início, o WSPU seguiu uma linha mais radical como método de conquista dos direitos reivindicados. Famosas por quebrarem vitrines e se acorrentarem em espaços públicos, as *suffragettes*, como ficou conhecida essa parcela radical do movimento sufragista, passaram a finalmente incomodar e atrair a atenção da sociedade.

As táticas violentas, embora mal vistas por grande parte das pessoas, incluindo o grupo sufragista mais conservador, chamavam a atenção de todos e o grupo atingiu, por volta de 1909, seu auge de popularidade.

Com o passar dos anos, e frustradas com a lentidão do processo político e social que almejavam, as *suffragettes*, utilizavam estratégias cada vez mais agressivas, passando a atacar prédios públicos e atear fogo em construções vazias.

Muitas vezes, a polícia utilizava da força bruta para controlar as manifestantes. A polícia teve um papel muito importante e por vezes cruel nesse período de intenso debate sobre o papel social e o político das mulheres. Assim como a Igreja, o casamento e a maternidade, a instituição policial mantinha uma relação de supremacia e regulação dos pensamentos e dos corpos femininos, reforçando aquela ideia de propriedade e inferioridade.

Em retaliação às constantes prisões de membros da WSPU, as *suffragettes* passaram a praticar greve de fome, seguindo o exemplo dado, por sua mentora máxima, Emmeline Pankhurst.

Foi ainda muito jovem que Emmeline conheceu de perto o ativismo social, pois seus pais colaboraram com o movimento de libertação dos escravos norte-americanos. Ainda adolescente, ela teve contato com os ideais sufragistas através dos discursos de Lydia Becker, passando a se interessar cada vez mais pelo assunto.

Ao contrário dos seus irmãos homens, ela e suas irmãs não tiveram incentivo para se desenvolverem academicamente. As Gouldens foram enviadas a Paris, para frequentar uma escola adequada para meninas, onde elas poderiam aprender atividades propriamente femininas, que ajudariam no casamento e cuidado com a família.

Após anos de casamento e empenho em suas atividades políticas, em 1898, Emmeline Pankhurst perdeu seu maior aliado na luta pelo sufrágio feminino, sofrendo de uma doença gástrica, Richard faleceu, deixando esposa e quatro filhos.

A viuvez não afastou Pankhurst do ativismo político e poucos anos mais tarde, ajudou na criação da WSPU, assumindo a presidência. Após se formar em direito, sua filha mais velha, Christabel Harriette Pankhurst passou a se interessar pelas atividades pró-sufrágio, ao lado da mãe, ela passou vários anos lutando pelo direito ao voto para as mulheres, como ativista, já que não tinha permissão para exercer a profissão legalmente, por ser mulher.

Suas ações violentas levaram-na inúmeras vezes à prisão, assim como seus discursos em favor do movimento, motivo pelo qual as Pankhurst passaram a se esconder, evitando aparições públicas.

Cada vez mais Emmeline e Christabel radicalizavam suas diretrizes com a intenção de atingir seu objetivo mais rapidamente, acreditando que as questões particulares da mulher pobre não contribuíam para a causa do sufrágio, afastando seus interesses do campo social.

Tentando agir em favor de sua causa mesmo encarceradas, as *suffragettes* protestavam através da greve de fome. Essa prática teve início por volta de 1912, incentivada pelas Pankhurst. A resposta das autoridades para essa situação foi a alimentação forçada das grevistas. Outra prática mais radical foram os incêndios promovidos em locais vazios, as manifestações como essas levaram muitas dessas manifestantes ao cárcere.

No mesmo ano de 1912 que Emmeline e Frederick Pethick-Lawrence deixaram o grupo, após a prisão do casal, sob a acusação de conspiração e por participação em eventos que terminaram em depredação, ambos entraram em conflito com Christabel, e por fim foram afastados do movimento, por discordarem dos novos métodos praticados e incentivados por Pankhurst. Da mesma forma, sua outra filha e também ativista Sylvia Pankhurst, que já não mais compartilhava dos métodos utilizados pela irmã, foi afastada da WSPU.

Os movimentos políticos e sociais em favor do voto feminino continuaram por muitos anos, além de uma intensa presença pela Inglaterra, nos Estados Unidos também surgiram inúmeras associações inspiradas e incentivadas pelas associações inglesas, como por exemplo a *National American Woman Suffrage Association*, formada em 1890 a partir da união de outras duas organizações com o mesmo propósito. Para atrair novos associados e mostrar sua força políticas, esses movimentos organizavam grandes eventos para chamar a atenção da sociedade, mas principalmente do poder público.

Também nos EUA, duas ocasiões importantes foram amplamente documentadas, a *Suffrage Hike to Albany*, de 1912 e a *Woman Suffrage Parade* de 1913. A primeira foi uma marcha na qual 500 mulheres aderiram a uma caminhada de Manhattan a Albany por cerca de 235 km. Já a segunda foi uma passeata em Washington que contou com diversas alas e mais de 5 mil participantes. Uma estrutura para a passeata foi elaborada. Na frente, vinha a advogada Inez Milholland, seguida de membros das associações estrangeiras, mulheres de todas as classes e de muitas nacionalidades.

A partir de todos esses acontecimentos a figura da sufragista e, principalmente, da *suffragette*, passou a ser discutida e representada sob vários prismas. Tanto em publicações impressas, quanto no cinema, a imagem da mulher ativista e engajada passou a ser cada vez

mais comum. Além das publicações tradicionais, muito material impresso circulava pela cidade, entre escritos que defendiam e outros que degradavam as ambições políticas femininas, cartazes e faixas integravam, gradativamente, o espaço urbano.

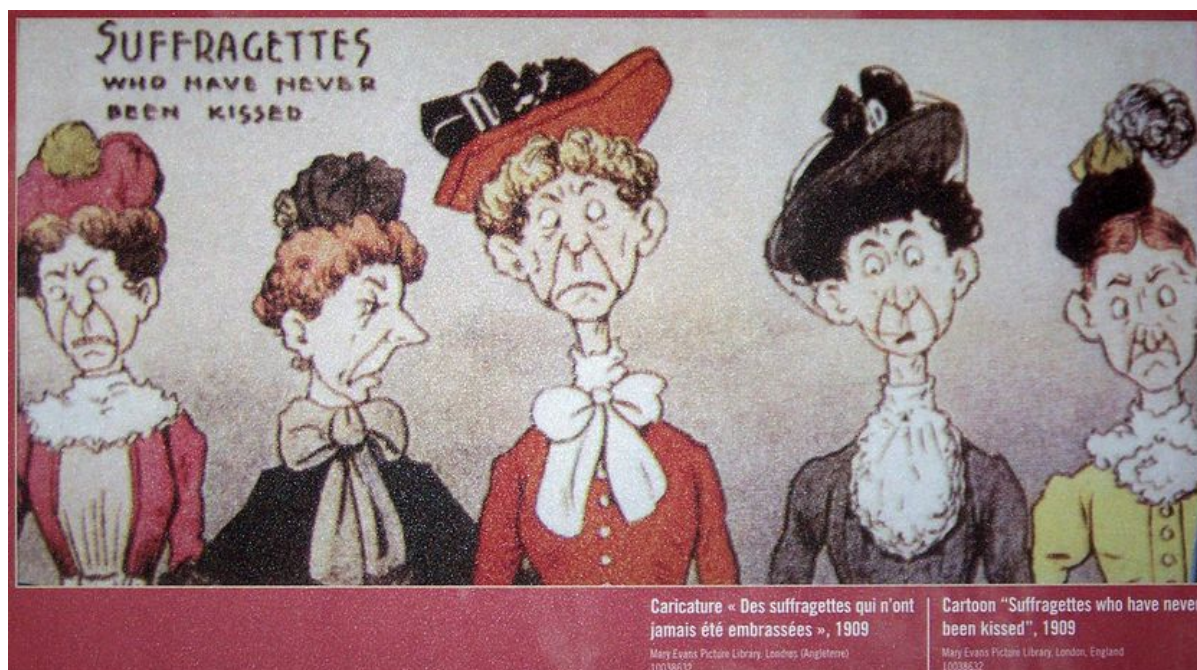


Figura 11: Suffragettes que nunca foram beijadas, cartoon de 1909.

A caricatura das suffragettes mostra várias mulheres velhas e feias, a expressão de irritação no rosto delas é complementar à frase que acompanha a imagem, insinuando que a ausência de um relacionamento amoroso levaria a mulher a se tornar uma *suffragette*.

As ações desses movimentos femininos circulavam também nos mercados exibidores de filmes, através da distribuição dos cinejornais, uma forma de noticiário curto projetado no cinema com imagens não-ficcionais dos últimos acontecimentos do mundo.

A Pathé-Frères introduziu esse tipo de conteúdo no mercado a partir de 1908 na França, e em 1910 estabeleceu um estúdio em Londres, criando a marca Pathé News, atual British Pathé. Um desses cinejornais a respeito das *suffragettes*⁴ apresenta a prisão de 24 mulheres em campanha pelos Estados Unidos, que estavam sendo transferidas para uma prisão especial na Califórnia.

O documentário começa com um intertítulo explicando o acontecimento, servindo como uma espécie de manchete para introduzir a notícia. A seguir, vemos muitas mulheres

⁴<https://archive.org/details/ADC-10127b>

descendo do trem e depois, posicionando-se uma ao lado da outra, uma delas, segura a bandeira tricolor (roxa, verde e branca) do movimento. A seguir, as mulheres enfileiradas são conduzidas uniformizadas, e ao redor, muitas outras manifestantes segurando bandeiras acompanham a transferência.

Outra notícia anuncia agora a presença de seis *suffragettes* silenciosas guardando a entrada Casa Branca, Washington D.C., com o objetivo de impressionar o Presidente em favor de sua causa, as mulheres permaneceram em pé, posicionadas como pilastras na fachada do local. Vestidas com requinte, elas usam faixas e seguram enormes bandeiras com as cores do grupo.

Depois, imagens das eleições para Governador em Nova York, na qual as mulheres foram autorizadas a participar.

Com um movimento de câmera, o filme mostra uma longa fila com homens e mulheres à espera da oportunidade de votar. Quando a porta é aberta, todos entram rapidamente, em seguida vemos imagens do Governador eleito e sua esposa chegando ao local de votação. Um intertítulo questiona: *em quem ela votou?* O noticiário segue apresentando outros acontecimentos.

Um outro cinejornal da Pathé sobre o mesmo assunto, começa mostrando uma greve de trabalhadoras londrinas, as mulheres caminham organizadamente pela rua, levando uma faixa onde se lê: *National Federation of Womens Workers*. Em seguida o intertítulo anuncia: *A campanha suffragette*: as imagens mostram uma mulher sendo levada por dois policiais, seguida de mais imagens das ruas tomadas por manifestantes, e mais uma vez, vemos uma mulher arrastada por dois policiais.

Depois, uma nova cartela explica: Tumulto na Trafalgar Square para garantir a saída de Sylvia Pankhurst. Nas imagens observamos uma correria, policiais e pedestres se misturam em meio à multidão e ao trânsito.

Outro intertítulo anuncia imagens das *“Suffragistas cumpridoras da lei”*, modo como elas se autodefiniam. Como discutimos antes, existia uma separação entre sufragistas da NUWSS e *suffragettes* da WSPU, que adotaram esse apelido para se diferenciarem das ativistas radicais. O noticiário nos permite compreender a importância social dessa distinção, já que as próprias mulheres sentiam a necessidade dessa divisão.

No mesmo noticiário, observamos Emmeline Pankhurst discursando para uma multidão que incluía muitos homens. O famoso discurso ocorreu na Trafalgar Square em 1908 e encerra com mais imagens de passeatas de *suffragettes*.

Através desses fragmentos é possível entender o processo envolvimento das *suffragettes* com a causa que defendiam e o engajamento de cada uma delas, mesmo sofrendo repressão social através da polícia, por exemplo, e censura moral, pelos outros membros da sociedade.

No mesmo filme, assistimos também às cenas do acidente que matou a ativista Emily Davison na corrida de cavalos em Epsom, seguidas de imagens do seu funeral, um fato ocorrido em junho de 1913.

Esse foi um ponto lamentável na história da luta pelo sufrágio feminino, era um momento particularmente tenso entre a polícia e as *suffragettes*, a essa altura, muitas já eram procuradas pela justiça, o que tornava as ações do grupo ainda mais arriscadas.

Todo o evento foi registrado pela Pathé News e acabou virando um pequeno documentário chamado *The Derby 1913*, que mostra imagens da famosa corrida de cavalos de mais alto nível da Grã Bretanha, contando com a presença do próprio Rei. A cartela anuncia: *A grande Derby corrida do começo ao fim*.

Embora o inocente tenha gerado especulações a respeito das verdadeiras intenções da Suffragette, algumas evidências levam a crer que ela tinha a intenção de pendurar uma faixa nas rédeas do animal⁵.

Além das imagens documentais, muitos filmes de ficção se propuseram a retratar esses grupos e suas ações. Um dos filmes mais simbólicos desse período, foi produzido na Alemanha pela PAGU e lançado meses mais tarde, em setembro de 1913. *Die Suffragette* (A Suffragette) sofreu censura em sua estreia em Munique e algumas das cenas foram cortadas.

Depois de anos perdido, o filme passou a ser restaurado a partir de fragmentos da obra original, mas devido à ausência de algumas cenas, elas foram substituídas por legendas, baseadas em um roteiro arquivado no Instituto Dinamarquês do Filme, em relatos, relatório da censura e legendas originais.

Fazendo uma referencia direta às *suffragettes* e ao WSPU, o filme apresenta uma heroína inspirada em Christabel Pankhurst. Tanto ela quanto Nelly Panburne, a protagonista

⁵<http://www.theguardian.com/society/2013/may/26/emily-davison-suffragette-death-derby-1913>

do filme, não aderiram ao movimento pelo sufrágio logo no primeiro contato. Ao terminar seus estudos e retornar para Londres, Christabel só se interessou pelos direitos políticos femininos através encontros com outras ativistas e demorou até que passasse a acompanhar sua mãe nas atividades políticas.

No filme, Nelly Panburne, uma jovem inglesa da alta sociedade retorna para perto da família após alguns anos estudando em outro país. Ao chegar em casa, ela é recebida por quase todos, menos por sua mãe, que está envolvida com as sufragistas e suas causas. Constrangidos, seu pai e irmã não revelam a situação.

Após encontrar a filha, a senhora Panburne não dedica muito tempo a ela ou à família, pois passa várias horas em reunião com outras sufragistas. Nelly e o pai viajam até a casa de campo de sua irmã mais velha.

A ausência da mulher como mãe e seu desinteresse pela família sempre foram as maiores críticas ao movimento feminino pelo sufrágio. Sob uma ótica machista, a mulher envolvida em atividades fora de casa, estaria abandonando e negligenciando sua família, modo pelo qual a senhora Panburne é apresentada ao espectador, ao longo do filme.

Na viagem à casa de campo, Nelly é cortejada por três rapazes, atentos a tudo o que ela fala: eles demonstram muita simpatia, mas após um longo discurso, a jovem, que segura um buquê de flores, deixa a cena sem se interessar por nenhum deles.

Aqui podemos notar outra característica que é reforçada ao longo de todo o filme, o poder de fala da personagem feminina e o quanto ela utiliza dessa característica em favor dos seus interesses. Em muitas passagens o filme destaca a conversa ou o discurso feminino, através de planos demorados mostrando as personagens falando.

Mais tarde, um dos rapazes se apresenta formalmente como pretendente da jovem, ao senhor Panburne. Nelly não gosta da proposta, mas aceita jogar golfe com ele a pedido do seu pai. Ela passa uma tarde agradável ao lado dos jovens, mas sua atenção recai sobre um outro homem, um pouco mais velho que passa a cavalo, e que os seus três pretendentes tratam de afastar.

A proposta de casamento formal, através da família é uma situação bastante recorrente nos filmes desse período. O estabelecimento dos laços matrimoniais, com consentimento do pai, mostram a submissão feminina no que se refere a suas escolhas, o que

inclusive justifica o horror masculino ao pensarem em uma emancipação política feminina, visto que não podem escolher sequer o marido.

Na cena seguinte, Nelly rema sozinha em um caiaque pelo rio, atrás dela, a jovem vê o homem por quem havia se interessado, e para chamar sua tenção, joga uma almofada na água. Os dois se olham longamente, ele resgata o objeto, mas a identidade de ambos continua secreta.

Esse homem é Lorde Ascue, um político que trabalha arduamente em um projeto de lei anti-sufrágio, mas Nelly ignora essa informação. Ele recebe uma visita dos três amigos e pretendentes de Nelly que dificultaram o encontro do casal anteriormente, mas Ascue pede que seja apresentado à bela mulher que viu com eles. Contrariados, eles hesitam, mas acabam concordando.

A ocasião escolhida foi uma das festas no jardim da irmã de Nelly, mas uma questão profissional impede Lorde Ascue de comparecer, e com isso, os rapazes ganham mais uma chance de conquistar a moça.

Nelly recusa formalmente o pedido de casamento do pretendente e decide voltar para casa sozinha. Ela se despede do pai, da irmã e das sobrinhas e sobe em uma charrete. De volta à cidade, mãe filha conversam longamente sobre o sufrágio, a moça não se empolga com o assunto e se mostra resistente.

Para tentar convencê-la a senhora Panburne mostra a pobreza de alguns membros da sociedade, e ao se deparar com uma família miserável, a jovem parece horrorizada, mas aos poucos vai se interessando pelas pessoas e passa a se interessar por elas. Sua mãe mostra um homem bêbado atrás delas e comenta algo como: *considere que este homem possui mais poderes e direitos que a mulher mais sábia e nobre*. Nelly permanece reflexiva, a mãe dá dinheiro para as mulheres e para as crianças, ignorando o homem e tratando-o com desprezo.

Enquanto isso, Lorde Ascue rasga a carta que recebeu de Lola Rodrigues, sua namorada, queixando-se do distanciamento deles. Ele não demonstra arrependimento e dispensa a jovem.

A cena seguinte mostra a sede do movimento pelo sufrágio. Muitas mulheres se circulam rapidamente, pilhas de papel caracterizam o cenário, assim como duas faixas com os dizeres: *Votes for women*. Após muitas conversa, as ativistas convencem Nelly a entrar no

movimento, ela fica empolgada, sobe em uma cadeira para falar em tom de discurso. Ao mesmo tempo, as mulheres em volta dela começam a distribuir martelinhos e todas apontam a ferramenta para o alto. A jovem termina seu discurso inspirada. O martelinho é uma referência ao WSPU que adotou esse objeto como um de seus símbolos.

Em seguida, Nelly atira pedras em vitrines, enquanto outras mulheres seguram cartazes, ela é levada presa pela ação de depredação. Na cadeia, decide praticar greve de fome, mas recusando-se a comer, é alimentada a força, através de uma sonda. A personagem, posicionada frontalmente para a câmera aparece imobilizada por uma equipe médica, muitas enfermeiras e um médico ajudam no processo de alimentação forçada.



Figura 12: *Die Suffragette*, 1913, Urban Gad, PAGU.

Embora muitos filmes do período façam referências às *suffragettes*, especificamente, por suas ações violentas, esse filme é o único a que tivemos acesso, que mostra de forma tão clara as ações dessas mulheres como quebrar vitrines, implantar uma bomba, mas também a reação institucionalizada a essas atitudes, através da cena em que Nelly recebe a alimentação forçada.

No contexto norte americano, por exemplo, muitos filmes foram censurados porque achava-se que ao mostrar a imagem de uma ação “degradante” a espectadora poderia sentir-se inspirada a copiar o ato.

No filme, a cena tem muito mais um caráter educativo, de mostrar às mulheres o que poderia acontecer a uma *suffragette*, do que uma crítica ao tratamento dado à “presa política” do sufrágio na Inglaterra.

Ao ser libertada, a jovem é recepcionada por muitas *suffragettes* que enchem o lado de fora da cadeia. No meio da cena, uma outra mulher é detida, ela discute com o policial e é conduzida para dentro. Essa passagem é interessante pois ilustra as inúmeras prisões realizadas em situação de aglomeração.

Novamente na mansão de Lorde Ascue, Lola Rodrigues insiste em manter contato com ele. Mesmo depois de ter sua carta ignorada, ela decide procurá-lo pessoalmente, mas novamente é rejeitada. Ofendida com seu posicionamento, ela jura vingança, através da destruição de sua carreira política.

Na casa de Nelly, seu pai lamenta sua opção pelo movimento político e tenta convencê-la a se afastar do grupo, no entanto, sua mãe e as amigas, cercam Nelly, elas falam sem parar em volta da jovem, que até então se mostrava em dúvida. A jovem decide apoiar a causa, seu pai balança a cabeça negativamente.

Em um local grande e repleto de mulheres, a senhora Panburne discursa e é ovacionada, em seguida um homem toma o lugar, ele tenta falar, mas é vaiado pelas espectadoras, que atiram lixo em cima dele, não demora e ele deixa o espaço, que é ocupado por Nelly, assim que surge ela é aplaudida, ela fala com muito entusiasmo para sua plateia, mas o lugar é invadido por policiais que são atacados pelas mulheres.

Essa situação também aconteceu algumas vezes com os movimentos políticos femininos, não era raro o local de reunião ou um comício ser interrompido pela chegada da polícia, isso porque essas ações femininas eram consideradas ilegais, só com o passar do tempo que as mulheres ganharam algum direito em se manifestar.

Após esse incidente, em um local mais reservado, algumas *suffragettes* discutem avidamente, depois de muita conversa de várias da ativistas, a senhora Panburne intervém, discordando de algumas mulheres do grupo, elas começam a se desentender, mas recebem a

notícia de que Lorde Ascue, aprovou um decreto emergencial que permite a prisão das *suffragettes*.

Elas imediatamente se concentram nesse novo obstáculo e discutem em torno da mulher que trouxe a notícia, mas são interrompidas pela criada, que anuncia Lola Rodrigues. Nelly é quem vai atendê-la e dirige-se para um outro cômodo. As duas conversam e Lola explica que sua intenção é se vingar do ex-amante e por isso, entrega as cartas de amor que trocaram durante o romance, para as suas piores inimigas.

Outro argumento amplamente utilizado pelos opositores dos movimentos sufragistas, foi que nem mesmo as mulheres conseguiam se entender e que por isso suas reuniões e o que discutiam sempre terminava em brigas. Essa ideia vinha do racha que houve entre as sufragistas seguidoras da lei e as radicais no início do século XX.

Quando a jovem retorna para a reunião, uma mulher pobre está falando, as outras em volta dela prestam atenção no seu discurso, mas Nelly interrompe para contar das cartas entregues por Lola Rodrigues. A jovem afasta a mulher e toma o centro do quadro, mostrando os papéis às demais, ela toma a palavra e explica da possibilidade de chantagem. as outras mulheres acabam negligenciando a pobre.

A WSPU, em certo momento chegou a separar seus interesses políticos dos interesses específicos das mulheres pobres, como discutimos antes, e o filme não deixa essa informação passar, uma vez que inicialmente esse era um dos objetivos do grupo.

Decidida a encontrar Lorde Ascue para chantageá-lo através das cartas, Nelly se despede das companheiras, mas ao descer as escadas, suas mãe corre atrás dela com uma bomba nas mãos. Ela avisa a filha que à meia noite em ponto o objeto explodirá. A filha, apreensiva, se mostra pensativa, mas a mãe tenta convencê-la a aceitar e seguir seus planos de instalar a bomba na casa do político. Nelly aceita a missão e leva a bomba.

Ao chegar no local, ela pede para ser anunciada, mas ao ficar sozinha, instala a bomba no escritório dele, mais precisamente, em sua cadeira. O homem recebe Nelly, eles se reconhecem. O casal conversa e ela leva a chantagem adiante, ele não aceita e desdenha dos métodos utilizados por ela.

Arrependida, ela segura no braço dele, pedindo desculpas, mas ele não aceita, mesmo sabendo que se trata da jovem por quem ele se apaixonou. Nelly deixa o escritório, mas

enquanto está sendo acompanhada pelo mordomo até a saída, repensa, hesita, mas mantém sua decisão.

A senhora Panburne recebe Nelly e confirma o que se passou na mansão de Ascue, mas quando pede as cartas da chantagem, a filha se recusa a entregar. Nelly está arrependida, mas ao mesmo tempo pressionada pelo movimento feminino. Após uma longa conversa com o pai, ela decide salvar o homem da explosão.

Esta cena é interessante, pois é o início do processo de transformação da protagonista. Os dois conversam sentados, lado a lado e quando se irrita, Ascue se levanta, nesse momento ele critica as atitudes de Nelly e ela pega em seu braço. A localização das personagens no quadro acentua a posição inferior da jovem. Além disso, essa é a segunda vez no filme que ela conversa com um personagem masculino e muda de ideia a respeito de suas atitudes. Aqui, os homens aparecem como as pessoas razoáveis e por isso mais qualificadas para a vida pública.

Ela envia um convite anônimo propondo a Ascue um encontro, mas recebe uma mensagem dele com a resposta, dizendo que não irá ao encontro, porque o convite é anônimo e também porque ele estará ocupado, em reunião com seu partido, no horário proposto por ela, à meia noite.

Nelly recorre à mãe para salvar o homem por quem se apaixonou, as outras *suffragettes* se opõem, mas ela insiste no pedido. Sua mãe se mostra apreensiva e nesse momento, ela responde às ativistas que as mulheres devem alcançar a vitória através de seu coração e não dos crimes. Mesmo assim, a senhora Panburne ainda tenta convencer a filha a não interferir, mas ela pega as cartas e vai até a mansão, onde a reunião acontece, para tentar salvar a situação.

Sua entrada é barrada, e poucos minutos antes do horário marcado para a explosão, Nelly convence um outro político que estava de saída a chamar Lorde Ascue. Ela mostra as cartas de amor à Lola Rodrigues. O homem solicita ao mordomo que traga Lorde Ascue até eles e enquanto ele desce com outros homens pela escada, esvaziando o escritório, Nelly queima as cartas na lareira.

O escritório explode, em meio à confusão, Nelly é detida pelos homens, mas Lorde Ascue intervém e apresenta a jovem como sua noiva. Ele leva a moça para um local

reservado, ali eles conversam longamente. Depois disso, o homem entrega a Nelly uma faixa com os dizeres *Votes for women*, e ela rasga os dizeres, sob o olhar satisfeito do político. Os dois acabam se beijando.

Na última sequência, Nelly surge rodeada por quatro filhos, ao lado de um berço, e acompanhada ainda do pai e do marido. Ela se ocupa das crianças e brinca com o bebê no seu colo., satisfeita.

O filme se encerra praticamente como uma propaganda anti suffragete e serve para ilustrar o imaginário popular a respeito desse movimento em uma sociedade fora da zona de conflito. Embora as sufragistas tenham se espalhado não só pelo continente Europeu, mas também nos Estados Unidos, as ações mais violentas partiam de um centro de comando localizado na Inglaterra, através da WSPU sob comando das Pankhursts.

A narrativa apresenta a possibilidade de “recuperação” da mulher sufragista, através do amor que ela sente por um homem. De um modo geral, havia dois estereótipos de ativistas, como o filme mesmo nos mostra através das personagens de Nelly e de sua mãe.

Nelly é uma jovem ingênua que se deixa levar pela mãe e suas companheiras, através do discurso das mazelas sociais enfrentadas pelos pobres. Solteira, ela não tem alguém que a oriente e as recomendações de seu pai não são suficientes, uma vez que a própria mãe não está presente. O segundo estereótipo é o das demais mulheres, muito mais velhas, elas são feias e falam o tempo todo, reforçando a figura da *suffragette* viúva ou solteirona.

O figurino tem um papel importante na narrativa, pois através dele acompanhamos a evolução da protagonista. Inicialmente, Nelly usa vestidos claros, de tecidos delicados, nessa fase do filme, ela é cortejada por rapazes e realiza atividades condizentes com a sua idade e posição social.

Ao recusar o matrimônio, Nelly nega suas características femininas e inicia sua transformação para se tornar uma *suffragette*. Enquanto ativista, a jovem é caracterizada com saia longa e uma espécie de camisa com uma gola que compõe um vestuário menos feminino, a roupa possui uma textura mais pesada, além da gravata preta, um dos símbolos utilizados por sufragistas.

Na imagem a seguir, observamos Nelly sendo orientada pela mãe, a senhora Panburne, que usa preto ao longo de todo o filme, e embora ela não ocupe a posição de viúva,

esse figurino se dá pela referência a Emmeline Pankhurst. Ao redor, outras ativistas, nessa fase do filme, o escritório do ambiente se apresenta como um espaço heterossocial, no qual mulheres de diferentes classes sociais trabalham juntas.



Figura 13: Die Suffragette, 1913, Urban Gad PAGU.

Após o confronto com a polícia e o aumento da tensão entre as mulheres e os políticos, as suffragettes passam a se reunir em um ambiente mais requintado, espaçoso, provavelmente a casa da família Panburne, exatamente como aconteceu com os Pankhurst, quando a casa da família virou refúgio de ponto de encontro das *suffragettes*.

Nessas cenas, apenas mulheres vestidas ricamente participam do encontro, a aparição da mulher esfarrapada serve para frisar essa transformação nos objetivos da associação.

Mas ao aceitar o amor que Ascue desperta nela, Nelly faz o caminho inverso, suavizando o figurino e voltando aos vestidos delicados. É com um vestido leve e branco e ousado, pois deixa seus ombros à mostra, que a jovem aceita a proposta de casamento do político. Depois, já com seus filhos ao redor, ela também usa uma roupa clara, muito mais recatada, de mangas longas e mais parecido com um traje confortável para ficar em casa.

A cena final, da família feliz e realizada, exclui a mãe de Nelly, e a presença do pai, reforça a ausência da senhora Panburne, como pessoa marginalizada pela família tradicional, pois não deixou de ser uma *suffragette*.



Figura 14: *Die Suffragette*, 1913, Urban Gad, PAGU.

Em 2015, foi lançado o filme *Suffragette*, uma co-produção entre a Pathé e o British Film Institute. O longa metragem narra um pouco a história das *suffragettes*, através da protagonista Maud. Além de apresentar inúmeras semelhanças com a produção de 1913 o filme faz um resumo simplificado das ações das ativistas e da figura emblemática de Emmeline Pankhurst.

Os dois filmes representam o envolvimento de uma jovem com o movimento das *suffragettes* a diferença está no fato de Nelly ser da alta sociedade londrina e Maud, a heroína de 2015, uma representante da classe operária. Esta opção serve para mostrar uma realidade social que muitas vezes não é discutida no âmbito dos movimentos do início do século.

Com o passar do tempo, o WSPU passou a ser representado apenas por mulheres da classe alta, diferentemente da NUWSS que sempre esteve envolvida com mulheres menos favorecidas. Em algumas marchas pelo sufrágio feminino, havia uma ala exclusiva para os homens que apoiavam a causa, geralmente maridos e pessoas relacionadas às *suffragettes*.

Essa diferenciação entre os grupos, assim como as origens das suffragettes a partir de um racha dentro do NUWSS acabam passando despercebidas, dando ao espectador uma noção de homogeneidade na luta das mulheres por direitos políticos.

Muitas vezes o filme de 2015 toma ares de reconstituição de fatos históricos importantes na luta pela emancipação feminina da Inglaterra, mas sem concatenar cada situação com as conquistas dos grupos através do tempo.

Maud ajuda o espectador a se localizar no diz que respeito ao lugar da mulher pobre, enquanto Edith, ilustra a sufragette burguesa, que mantém seu ativismo a partir do próprio trabalho e com o apoio do marido. Essas mulheres contam com algum grau de instrução acadêmica e representam a pequena burguesia que se envolveu nesse projeto político.

A protagonista é uma operária de uma grande lavanderia, o ambiente está repleto de mulheres, que são observadas de perto pelo gerente, um homem rígido e um pouco perverso. Além da falta de regulamentação da atividade dos operários, o filme mostra os abusos sofridos especificamente pelas mulheres, como o abuso físico.

Ela é jovem, casada e mãe de um menino ainda pequeno. Sua rotina é difícil, ela trabalha o dia todo, assim como o marido e tem que pagar uma outra pessoa para cuidar do filho, quando ela volta do trabalho, ainda tem suas atividades domésticas.

Mesmo sofrendo abusos físicos e morais, assim como suas colegas de trabalho, Maud continua com suas atividades, ao receber seu salário, ela entrega tudo ao marido. Certo dia, na saída do trabalho, uma mulher burguesa discursa, falando de direitos políticos para as mulheres e as transformações que isso traria para a vida delas, a partir daí, ela começa a se interessar pela possibilidade de mudança e se envolve cada vez mais com o grupo político.

Não demora para que as pessoas descubram do seu envolvimento com as suffragettes e ela passa a ser taxada como um membro do grupo. Seu marido não aceita essa opção e expulsa a esposa de casa. Ela é acolhida pelo grupo e a cada obstáculo que enfrenta, se envolve mais com a política.

Além de perder o emprego, o status social e o filho, que o marido entrega para a adoção, Maud acaba perdendo sua liberdade e passa a viver como fugitiva. O filme termina com o acontecimento na corrida em Epsom, a morte de Davison e seu funeral. De um modo

geral, o filme se parece muito com a obra de Urban Gad, sobretudo em relação às cenas que narram a fatos que entraram para história do WSPU.



Figura 15: Suffragette, 2015, Sarah Gavron BFI-Pathé.

Sem ignorar os acontecimentos sociais e políticos de seu tempo, Alice Guy-Blaché, realizou alguns filmes contendo questões relacionadas à discussão sobre o papel feminino. Essas produções, depois de redescobertas, pelo interesse históricos de teóricos do cinema levantaram a hipótese da realizadora ser uma feminista.

Guy-Blaché, nunca se declarou feminista, tampouco sufragista e no seu livro de memórias, explica abertamente o contexto de seus filmes a respeito da relação entre homens e mulheres. Para a realizadora, não há nada que um homem possa realizar que uma mulher não possa fazer. e por isso ela busca levantar a bandeira da igualdade entre os gêneros, sobretudo em relação ao casamento e à vida profissional.

Em *Les Résultats du Féminisme* lançado em 1906, a diretora francesa propõe uma inversão de papéis entre homens e mulheres. O filme começa em uma sala onde três rapazes estão costurando chapéus enquanto um quarto jovem atende uma mulher. Eles usam flores no cabelo e possuem movimentos delicados.

Na cena seguinte, um dos jovens tem seu caminho interrompido por uma mulher de modos grosseiros, ela está sentada lendo um jornal, quando avista o rapaz e vai até ele, que fica visivelmente incomodado. Nesse momento, passa uma outra mulher, que sai em defesa do rapaz, as duas começam a brigar e ele tenta separá-las, depois, aceita a companhia daquela que o defendeu.

Para que o espectador compreenda a inversão de papéis, a diretora caracteriza as mulheres com gravata preta, que mais uma vez caracteriza mulheres fora do comportamento tradicional, chapéu masculino e bengala, acessórios próprios do vestuário masculino. Enquanto os homens usam flor no cabelo e guarda-chuva.

A narrativa segue e o casal senta em um banco na praça, a mulher agarra o jovem e lhe dá um beijo, dois amigos passam de braço dado e escondem o rosto quando percebem o beijo público.



Figura 16: Les Résultats du Féminisme, 1906, Société en Commandite L. Gaumont et Cie.

Mais tarde, o jovem costura na sala de casa, enquanto o pai passa as roupas e a mãe fuma lendo o jornal na poltrona. Ela levanta, verifica o trabalho dos homens e sai da sala derrubando uma cadeira. Seu marido arruma o ambiente e se despede, carinhosamente, do filho, antes de se retirar.

Quando o jovem fica sozinho, recebe a namorada que se ajoelha aos pés dele, seduzindo e levando o rapaz para o quarto. Nessa cena, a mulher se coloca de maneira agressiva, abraçando o namorado de aparência indefesa. Ela tira o chapéu e o paletó jovem e ele desmaia de emoção.

Algum tempo se passa no filme e agora várias mulheres se reúnem num bar. Algumas estão sentadas bebendo e fumando junto das amigas, elas se divertem e riem o tempo todo. Quando um homem entra no lugar à procura de bebida, é logo hostilizado por elas, que o colocam para fora. Em seguida chega um dos maridos trazendo duas crianças, a esposa fica furiosa e ele também é expulso.

Pais e filhos circulam do lado de fora, o jovem seduzido anteriormente, aparece agora trazendo duas crianças, uma pequena e um bebê no carrinho. Ele encontra a mulher bebendo e começa uma discussão, mesmo implorando para que ela assuma o cuidado das crianças, ela o ignora, ele se rebela e lidera os outros homens em uma revolta que termina com as mulheres escoraçadas com os filhos, os maridos permanecem no local e comemoram a vitória.

Em *Les Résultats du Féminisme* a diretora não propõe uma inversão radical, já que trata-se de uma situação que se encerra junto com o filme. Trata-se de uma situação temporária, que logo volta à “normalidade”.

Sabemos que originalmente, o filme contava com mais uma cena, na qual as mulheres trabalham em uma construção, até que uma delas passa mal e precisa ser socorrida pelos homens que circulam na rua. A partir daí, os homens assumem o trabalho pesado e só então partem para o restabelecimento da sociedade patriarcal (MCMAHAN, 2003, p. 236).

O filme de Alice Guy nos parece interessante porque não faz ataque a nenhum movimento político específico, mas ao mesmo tempo que não há uma crítica pesada a esses movimentos, Guy-Blaché também não discute as atitudes masculinas assumidas pelas mulheres. Para o espectador atual, a mensagem que fica é que segundo o filme, assumir as ações praticadas por homens, não levará à libertação social das mulheres em relação aos homens e às suas “obrigações sociais”., novamente a maternidade surge como um tema importante a respeito do comportamento da feminista.

Destaque também para a representação da relação entre homens e mulheres no ambiente privado que Guy-Blaché apresenta através do foco de tensão relacionado às

atividades domésticas. Enquanto os homens costuram, passam e cuidam dos filhos, as mulheres permanecem ausentes ou distantes dessas atividades.

É nesse ponto que a inversão nos parece mais intrigante, pois partindo do pré conceito que se mantinha de fragilidade e incapacidade da mulher diante do homem que se mantinha, devido à organização patriarcal da sociedade, nos parece não ter sido ingenuidade da realizadora, representar homens falhando na atividade doméstica e explodindo contra a opressão feminina.

Podemos perceber uma possível provocação no sentido de valorizar qualidades femininas importantes, como a maternidade e os sentimentos que a envolvem, e ao mesmo tempo, de criticar como nem mulheres ou homens agindo de forma bruta, desrespeitosa podem agradar um ao outro e viver harmonicamente, mostrando também a dificuldade do dia-a-dia doméstico.

Les Résultats du Féminisme, apresenta mulheres socialmente dominantes, que ao invés de aproveitarem sua liberdade, agem de forma negativa com a classe oprimida. No filme, a mulher desrespeita o homem e é negligente com a família, famosos temas moralizantes do cinema, e faz uma crítica à ineficiência da disputa entre os sexos, mostrando que, pelo menos para as mulheres, a simples inversão de papéis também não parece uma boa saída para suas reivindicações.

Partindo da análise do livro de memórias da realizadora e de sua filmografia remanescente podemos observar a atração de Guy pelo assunto do equilíbrio, sobretudo no casamento. Ao conquistar mais liberdade para produzir seus filmes, a partir de 1910, esses assunto se tornam recorrentes em sua obra.

Tanta mobilização em torno dos direitos políticos das mulheres provocou a organização de grupos femininos contrários ao sufrágio. Na Inglaterra, em 1908, foi criada a *Women's National Anti-Suffrage League*, seu objetivo era defender a ideia de que as mulheres deveriam abrir mão do voto, porque homens e mulheres possuem características naturais diferentes e devem se dedicar a esforços distintos ou porque se envolver em questões políticas tiraria o foco feminino no cuidado do casa e na educação dos filhos, entre outros motivos de cunho preconceituoso.

Um filme que representa a visão dessas organizações e dos conservadores em geral é *A Lively Affair*, uma comédia de 1912, dirigida por James Young. O curta narra uma reunião

de suffragettes e tudo o que as participantes do clube fazem para chegar ao encontro. Na primeira cartela podemos ler: *Preparação para o encontro do Clube das Suffragettes*. Aqui, a intenção do realizador é estabelecer uma relação explícita entre as ativistas inglesas de atitude agressiva e as características “naturais” femininas, assim como *Die Suffragette*.

O filme mostra uma mulher saindo de casa quando é abordada para tratar de assuntos domésticos, ela se recusa a atender os cobradores e pega apressadamente um taxi para chegar à reunião. Em seguida uma outra ativista a caminho tranca os três filhos sozinhos em casa para chegar a tempo, enquanto uma terceira mulher pede a um desconhecido para tomar conta de seu bebê.

A narrativa estabelece uma tensão entre a família carente de cuidado, e mulheres irresponsáveis, tudo isso através da montagem paralela, destacando cada efeito negativo sobre o espectador a respeito do comportamento feminino.

Primeiro elas fazem um lanche, em seguida decidem jogar cartas, mas rapidamente começam a brigar, enquanto um policial encontra a menina que teve sua bicicleta roubada por uma das suffragettes, chorando na calçada. Ao saber do acontecido, ele espia pela janela e testemunha o início da discussão, que logo evolui para agressão. O homem entra na casa e tenta colocar ordem no ambiente, mas ele é atacado pelas mulheres que o expulsam e o atiram para a calçada.

O policial chama reforço e outros dois homens fardados aparecem, entram na casa com ele e presenciam uma briga generalizada, os três conseguem conter as mulheres e levá-las para a delegacia. Após serem presas, uma delas envia um mensageiro para avisar o marido, que recebe a notícia, ele convoca todos os maridos para um brinde e só depois vão para a delegacia.

A última sequência se passa na carceragem. As mulheres, atrás das grades, assistem a um desfile debochado dos maridos. Eles ignoram o pedido de ajuda e saem como entraram, rindo e satisfeitos com o desfecho da história. Na cartela final, um recado: *Mais tristes, porém mais sábias*, seguida de uma imagem das ativistas chorando na cadeia.

O filme apresenta um completo deboche das *suffragettes*. Desde o início o filme mostra a personagem feminina como mãe e “dona de casa” negligente, colocando essas obrigações como naturalmente femininas e os homens e crianças como castigados pela opção da mulher de se envolver em uma atividade fora do ambiente doméstico.

Ao contrário do filme alemão, *A Lively Affair*, apresenta o encontro das *suffragettes* como um tempo reservado para diversão e que ainda, terminava em briga. A falta de unidade entre as mulheres é novamente usada para degradar a imagem do movimento pelo sufrágio como um todo.

O figurino do filme nos parece o mais subversivo, pois representa todas as *suffragettes* usando calça e algum tipo de gravata, convencional ou borboleta, normalmente de cor escura. Além disso, ao ar livre, as mulheres usam paletó, outra estratégia para masculinizar as personagens.

De certo modo, pela transição social por que passavam os Estados Unidos, muitas personagens femininas representantes da sociedade costumavam ser representadas através desses elementos⁶.

Vários anos depois de *Les Resultats du feminisme*, Alice Guy-Blaché produziu *Burstup Holmes' Murder Case*, lançado em 1913. Mais uma vez, a realizadora não apresenta uma relação direta do filme com qualquer movimento político feminino, mas mostra a tensão entre um homem que usa peruca (uma prática tipicamente feminina) e uma mulher do século XX. Essa referência ao século XX nos parece uma clara relação entre a personagem feminina e a “nova mulher” discutida no capítulo 1.

O filme narra uma noite na vida do casal Jellybone. O marido quer sair para encontrar os amigos, mas a esposa não deixa, o telefone toca, mas ela atende na frente dele e impede que o marido fale com o colega. A mulher é representada como uma pessoa controladora, que tenta submeter o marido às suas vontades.

Um dos seus amigos vai até a casa dos Jellybone, ele e o marido “de castigo” bolam um plano para que eles saiam sem que mulher veja. Eles colocam uma cabeça de manequim na cama, mas o plano dá errado e ela pensa que o marido foi assassinado.

Ela contrata um detetive para investigar a morte do marido, mas quando a mulher descobre o que realmente aconteceu, fica furiosa e faz uma reclamação direto para a câmera, criando uma imagem de ativista discursando.

Seu figurino durante todo o filme é apenas um, uma saia longa, camisa clara e uma gravata preta. Além da vestimenta característica, o gestual da personagem estabelece essa

⁶*The Danger Girl*, 1916, uma comédia com Gloria Swanson no papel de uma jovem ousada, capaz de desenvolver atividades masculinas, mas isso não a degrada como mulher. Ao contrário, suas atitudes relacionadas à juventude, causam diversos conflitos, mas tudo termina bem, devido à sua perspicácia.

relação visual, porém não narrativa com os discursos sufragistas. O posicionamento da personagem, assim como seu discurso voltado para a câmera é similar em *Burstup Holmes' Murder Case*.



Figura 17: *Burstup Holmes' Murder Case*, 1913, Alice Guy-Blaché, Solax Company.

O cinema e as tecnologias desse período de uma modo geral, foram utilizados pelas ativistas em favor da propaganda política. Além de uma série de filmes a favor do movimento lançados nesse período, em resposta a muitos filmes anti-sufrágio (MCBANE, , 2006. p. 190).

A reação da senhora Jellybone à descoberta é tentar resolver o mistério do sumiço do marido sozinha, logo ela descobre que ele está no clube com outros homens, depois da confusão eles vão parar na delegacia, onde o detetive, que ao longo do filme persegue várias pistas falsas e acaba prendendo um inocente, se encontra.

Quando finalmente tudo é explicado, a mulher empurra o marido, com violência, para fora do ambiente, mostrando sua autoridade.

Através de uma narrativa muito mais complexa que a de *Les Resultats du Feminisme*, Alice Guy-Blaché, propõe a mesma inversão de papéis que no filme de 1906, no entanto, dessa vez, a situação não volta para sua “normalidade” e a mulher continua exercendo sua autoridade sobre o marido.

O filme pode ser visto como uma crítica à censura moral sofrida pelas mulheres, condenando de um modo geral uma relação desequilibrada no casamento. Nos dois filmes de Guy-Blaché citados as mulheres assumem as ações masculinas. As narrativas não mostram uma tentativa de conquista da liberdade, mas uma simulação de ações masculinizadas através das mulheres.

No entanto, o que mais nos chamou a atenção, foi os desdobramentos das cenas do detetive. Desde o início do filme, esse personagem é apresentado como confuso e ingênuo, e ao longo do filme, sua incapacidade intelectual para solucionar o mistério, frente à agilidade da esposa, desconstrói a noção de ingenuidade e incapacidade feminina.

Além disso, a senhora Jellybone já tem sua personalidade construída desde o início, ao mesmo tempo que o filme mostra uma mulher vigilante, mostra também uma pessoa inteligente e atenta, difícil de ser enganada, mesmo que por um bando de homens.

Talvez essa história paralela à busca de Jellybone pelo marido, seja muito mais subversiva, do que simplesmente a inversão de papéis sociais entre o casal, pois coloca um homem em posição intelectual inferior a uma mulher.

Outro filme que apresenta inversão de papéis é a comédia, produzida em 1912, pelos Estúdios de Thomas Edison. A narrativa tem início com um casal burguês de meia idade: enquanto a mulher serve café ao marido, ele lê o jornal. Enfurecido pela notícia sobre os últimos ataques das *suffragettes*, o homem que é contra os direitos políticos da mulher, decide dar uma volta.

Antes, porém, se mostra muito distraído, pois nem havia notado o guardanapo pendurado em seu colete, ele também precisa da ajuda da esposa para encontrar o relógio e o lenço, e só então sai em direção à rua

Perto dali, dois meninos observam uma mulher que cola um cartaz em uma árvore onde se lê: *Votos para as mulheres*. Quando ela se afasta, os garotos retiram o cartaz e esperam o senhor distraído passar, enquanto um deles conversa com o senhor, o outro cola o cartaz em suas costas. Sem perceber a molecagem o homem segue seu caminho.

Ao caminhar pela rua, ele passa em frente a um ponto de encontro de um grupo anti-sufrágio feminino. Percebendo o cartaz nas costas do senhor, os homens que saíam desse local começam a discutir com ele e passam persegui-lo. Assustado e agora considerado uma “*suffragette*” sem mesmo saber o que está acontecendo, o senhor foge pelas ruas.

Tentando se defender do grupo que o persegue, o homem levanta sua bengala e acaba quebrando as vitrines de uma loja, agora passando a ser procurado também por alguns policiais que se unem ao grupo. Ele continua sua fuga pela cidade, mas ao se encostar em uma grade para descansar, fica preso pela corrente do relógio. Nesse momento os policiais tentam levá-lo pelas vidraças quebradas, mas acabam achando que ele se acorrentou propositalmente à grade.

Enquanto o homem está sendo levado para a delegacia, um grupo de manifestantes passa por eles e percebendo o cartaz em suas costas, corre para resgatar um “companheiro de luta”. Como são muitas mulheres, elas conseguem empurrar e confundir os policiais que perdem o senhor de vista.

Toda a cena é observada por uma jovem curiosa, a empregada da casa, que conhecendo o patrão, fica confusa com o que vê e com cartazes na mão, ela corre atrás do grupo. Mais adiante, após resgatarem o homem, as ativistas continuam o protesto e quando o mal-entendido se desfaz e o homem revela sua verdadeira opinião sobre o movimento, acaba criando confusão com as mulheres que o salvaram. Mais uma vez, ele foge para não ser linchado.

Ao chegar em casa exausto, decide tomar uma bebida, quando percebe o cartaz deixado propositalmente, minutos antes pela empregada, ele fica exaltado com os dizeres: *Voto para as mulheres*, e antes que ele tome qualquer atitude, sua esposa o surpreende, e concluindo que o marido havia se inclinado para o lado das sufragettes, decide tirar o copo da mão dele.

O protagonista desse filme, assim como em *A Lively Affair* é o conceito de sufragette, só que disfarçado de uma confusão envolvendo o movimento político e o homem. Essa estratégia narrativa para explorar os “ataques das ativistas” nos aponta para dois caminhos.

O primeiro seria a restrição, pela censura, em mostrar efetivamente uma mulher se manifestando, e como consequência indevida, acabar promovendo suas atitudes violentas, e o segundo, a promoção da sociedade patriarcal, através da “anulação” da mulher como indivíduo, qualificando a personagem feminina apenas pela sua condição de esposa, ativista, etc.

Em oposição a isso, temos o destaque dado ao homem e à sua posição política. O filme se estrutura a partir do protagonista e das personagens femininas que se organizam em torno dele. A lógica patriarcal é, dessa forma, reproduzida.

O chapéu masculino usado pela jovem e verdadeira suffragette no filme de Young, pode ser uma referência à estratégia desenvolvida pelas ativistas da vida real para se camuflarem na multidão, usando sobretudo e chapéu masculinos para confundir seus censores.

Através das análises, podemos perceber a influência do debate em torno da mulher sufragista nos filmes. Entre opositores e simpatizantes, a figura da suffragette e sua personalidade radical chamou mais atenção do que o movimento pelo direito ao voto pelas mulheres nos filmes.

Dessa forma, é possível notar clara distinção no olhar feminino e masculino diante da possibilidade de conquistas políticas para as mulheres. De um modo geral, tratamos nesse capítulo a figura da mulher politizada, sua imagem diante da sociedade através de *cartoons*, revistas e filmes.

Pudemos entender a origem de algumas representações e estereótipos a partir da tensão sobre conquistas femininas e perceber o estabelecimento de um método para desacreditar as sufragistas e qualquer tipo de possibilidade intelectual feminina fora do padrão estabelecido.

Ainda nessa linha de raciocínio, partiremos para o próximo capítulo onde estudaremos representações particulares da obra de Alice Guy-Blaché que também tratam da questão do gênero, como a masculinização da mulher no “gênero” de aventura e o travestismo comportamental e de figurino que desconstroem, mesmo que comicamente e por um período de tempo a realidade patriarcal estável.

CAPÍTULO 3: OUTRAS REPRESENTAÇÕES: A MASCULINIZAÇÃO DA MULHER, O TRAVESTISMO E AS QUESTÕES DE GÊNERO.

A partir dos anos de 1910, algumas séries exibidas semanalmente fizeram sucesso nos Estados Unidos. Eram episódios curtos, lançados semanalmente e que apresentavam uma narrativa de aventura e suspense sempre vivenciado por uma personagem feminina.

Inseridas no contexto social e político do início do século XX a respeito da feminilidade, essas series apresentavam como protagonista uma jovem mulher corajosa e cheia de vontade de desbravar situações e espaços tradicionalmente masculinos, sintetizando a noção de “*new woman*” discutida no capítulo 1.

Essas narrativas seriadas eram resultado do debate sobre a feminilidade que pairava na sociedade, mas também, eram constituídas, em parte, de fantasia e curiosidade, reflexo da recente experiência feminina no espaço público (SINGER, 1996, p. 183).

As representações não estavam necessariamente ligadas a propósitos políticos como a tensão sobre as conquistas de direitos femininos, mas sim, ao apelo visual da novidade, do inesperado, criadas para despertar o interesse do público.

Alguns exemplos famosos e que estão disponíveis ainda hoje são *What Happened to Mary* lançado em 1912 pela Edison Company, *The Adventures of Kathlyn*, de dezembro de 1913, produzido pela Selig Polyscope, *The Perils of Pauline* da Pathé, lançado em março de 1914 e *The Hazards of Helen* da Kalem Company, de novembro de 1914.

As datas do lançamento de cada uma das séries por uma produtora diferente, mostra a demanda por esse tipo de assunto e a busca por uma fatia de mercado constituída pelo público feminino durante a década de 10.

Cada uma das séries trazia uma heroína como protagonista e apresentava situações perigosas enfrentadas por elas, e que eram, geralmente, encaradas por personagens masculinos.

The Perils of Pauline, por exemplo, narra as aventuras da jovem Pauline que vive sob tutela de Marvin, pai de Harry e guardião de sua herança. Ele quer que ela se case com seu filho, pois os dois se dão muito bem, mas Pauline quer viver aventuras antes de se casar. Quando Marvin morre, deixa a administração do dinheiro da moça na responsabilidade de seu secretário, Koerner, um homem de caráter duvidoso que tenta acabar com a vida de Pauline para ficar com o dinheiro dela.

No primeiro episódio, ele organiza um passeio de balão, simulando um acidente, o equipamento sobe apenas com Pauline à bordo. Do cesto, ela joga uma corda com uma âncora presa na ponta e desce até um penhasco, Harry tenta resgatá-la, mas os bandidos atrapalham seus planos e Pauline é sequestrada.

As cenas de ação são longas e cheias de figurantes, muitos elementos da vida moderna são inseridos na obra, como o balão e o automóvel, que leva a heroína para o alto, sem qualquer proteção.

Um plano geral mostra a silhueta feminina agarrada à corda e escorregando até o abismo, para tentar se salvar. Depois o amigo vai atrás de Pauline com o carro, mas ao tentar resgatá-la acaba preso na pedra com ela. Após quase 10 minutos (dos 30 totais de filme) seguidos de apreensão, um breve alívio, o casal está salvo, mas logo Pauline é levada pelos bandidos que observaram toda a ação, no cativado, uma casa velha de madeira, ela fica amarrada de um lado do cômodo, mas tudo pega fogo, por descuido do seu carcereiro.

No último minuto, ela consegue sair com a ajuda de Harry e mais um homem. Além das cenas que introduzem a lógica da narrativa, que se repetiu por 20 episódios, todo o resto é dedicado ao perigo vivenciado pela heroína e seus amigos e à emoção despertada no público através de Pauline.

A série não discute a decisão de Pauline em ficar solteira e também não se detém ao que ela faz com sua liberdade, apenas mostra uma série de imagens de ação, com foco em uma mulher que se encontra em perigo.

Por se tratar de uma situação nova, diferente das representações tradicionais da figura feminina, a série despertava a curiosidade de homens e mulheres e por isso, podemos entender que não era produzido exclusivamente para o público feminino (SINGER, 1996, p. 183).

Inserir uma mulher de classe social elevada em situações de perigo extremo, chamava a atenção de vários tipos de expectadores, mas é claro que as jovens solteiras eram

A Solax, não ficou para trás e também passou a produzir alguns filmes visando atender as novas demandas do mercado. Alice Guy-Blaché suspendeu a produção de filmes militares e passou a produzir alguns westerns, filmados em Fort Lee.

Across the Mexican Line de 1911, apresenta uma disputa entre norte-americanos e mexicanos, na qual uma jovem apaixonada tem um papel fundamental. O filme tem como

pano de fundo a guerra do México contra os Estados Unidos e sua política de expansão territorial em meados do século XIX.

Um oficial mexicano que comanda um destacamento militar precisa de informações sobre a movimentação das tropas americanas, e por isso pede ajuda para o senhor Castro, amigo de guerrilheiros mexicanos que podem ajudá-lo a obter as informações que deseja.

A sugestão que ele dá é enviar uma espiã espanhola, Dolores, para obter informações do comando das tropas inimigas. Castro promove um encontro em um bar onde o tenente americano Harvey bebe com os amigos, ele insulta propositalmente a moça, sabendo que o militar sairia em defesa dela. Os planos dele dão certo e ao final do encontro Dolores e Harvey saem juntos do local.

Como parte de seu plano, a espiã convence o tenente a ensiná-la a usar o telégrafo, assim poderia captar as informações para os mexicanos. Ao conquistar a confiança do jovem tenente ela consegue passar as mensagens trocadas pelos norte-americanos para o senhor Castro, ajudando na emboscada contra Harvey.

Quando o tenente é capturado, Dolores descobre ele será executado ao meio dia e, apaixonada, pede, em vão, pela vida dele. Em uma oportunidade a sós, Harvey mostra o equipamento de telégrafo e fala sobre seus planos de pedir socorro, no entanto, ele está muito fraco, devido ao ferimento na cabeça que ganhou durante o sequestro.

A jovem que aprendeu a usar o aparelho, vai em seu lugar na tentativa de salvar o rapaz. A tenda está sendo vigiada, mas Dolores espera o melhor momento para sair e roubar um cavalo parado logo ali, um dos guardas percebe a ação e atira na direção dela.



Figura 18: Across de Mexican Line, Solax Company, 1911.

Na cena seguinte, a jovem cavalga até um poste de luz e começa uma escalada, ao mesmo tempo, através da montagem paralela, observamos Harvey ser conduzido para a linha de tiro. Dolores chega ao topo com certa dificuldade, mas manuseia muito bem o equipamento, ela corta um fio usando um alicate e abre o telégrafo, e manda o pedido de socorro através de código morse. Dois guardas espiam a ação dela e atiram contra a moça, mesmo ferida ela consegue concluir a tarefa.

Na base americana, os oficiais recebem a informação e saem atrás do colega aprisionado, a tropa cavalga pela floresta e depois atravessa um rio, e a seguir, um grupo mexicano tenta defender o acampamento, mas é aniquilado pelos inimigos, bem mais numerosos.

No acampamento, Harvey está prestes a ser executado, Dolores tenta impedir, implorando pela vida dele, mas Castro ignora o pedido. O casal se despede, o tenente parece resignado, quando os soldados estão prontos para atirar, a tropa americana chega e salva Harvey, o casal se beija e ele comemora o salvamento.

O filme, produzido para atender uma demanda de mercado apresenta um romance entre um homem branco e uma mulher mestiça, ou seja, duas culturas distintas, inseridas em um contexto de guerra.

Tradicionalmente, existe uma fronteira entre uma pureza branca e uma impureza nativa, a fim de desautorizar relações inter-raciais incompatíveis com o destino manifesto (FALQUINA, 2006. p 260). No filme, parece que essa tradição é quebrada com o final feliz construído ao final da narrativa que termina com um abraço do casal.

Característica dos filmes da Solax, a narrativa nos mostra uma protagonista capaz, física e intelectualmente de resgatar uma pessoa em perigo, muito diferente das mocinhas indefesas resgatadas no velho oeste, mais uma vez, observamos uma proposta de equiparação entre homens e mulheres.

Ao mesmo tempo, a obra segue a tradição literária e também filmica, na qual as motivações da protagonista para o travestismo físico e comportamental estão ligadas ao resgate do namorado, vontade de estar com ele, necessidade de realizar uma ação por impossibilidade do homem de fazê-lo (MCMAHAN, 2003. p. 225).

A representação da jovem, resultado da colonização espanhola na região, é construída em duas fases. A primeira, na qual Dolores é promíscua, manipuladora e traidora, uma ameaça à missão civilizatória, e a segunda, após o reconhecimento do seu amor por Harvey, quando aparece como amiga, salvadora e guia da tropa americana (FALQUINA, 2006. p. 255).

Do ponto de vista de uma hierarquia entre as mulheres, como discutimos anteriormente, a heroína de *Across the Mexican Line* encontra-se totalmente marginalizada. Pois, se por um lado, Pauline pode contar com a proteção do círculo social a que pertence, através da figura de Harry e dos amigos que cuidam dela e a resgatam quando necessário, Dolores está por conta própria, ela representa apenas um interesse momentâneo para Castro, e quando já não serve para seus planos, os guerrilheiros comandados por ele tentam assassinar a jovem.

A expectativa é quebrada em relação ao papel fundamental da personagem feminina para o salvamento do tenente americano, nesse ponto, o filme rompe com a lógica patriarcal da fragilidade da mulher diante da bravura masculina e se destaca das narrativas convencionais sobre aventuras femininas, quando as mulheres normalmente estão em perigo e são elas que precisam ser resgatadas.

Para se ter uma ideia de como esse tipo de atração filmica que mostra mulheres em situação de perigo tem a ver com uma emancipação social feminina, tomamos como exemplo uma cartela do episódio 26 (*The Wild Engine*, exibido em maio de 1915) da série *The*

Hazards of Helen, onde o espectador lê: “Mulheres não conseguem usar a cabeça em situação de emergência e se você empregá-las, vou depositar em você toda a responsabilidade”. É a fala do patrão para seu empregado que acaba de empregar Helen.

Ao longo da narrativa, um problema no serviço de transporte pode causar um acidente, mas é ela quem enfrenta várias aventuras com o objetivo de parar a locomotiva e salvar os passageiros, no final do episódio, o chefe reconhece seu engano diante do valor das mulheres como profissionais e pede desculpa a jovem.

Assim como em *Across de Mexican Line*, o episódio *The Wild Engine* coloca a figura feminina como heroína, salvadora, assim como tradicionalmente o homem é posicionado. A diferença é que no filme da Solax, a personagem feminina tem nas mãos o destino do homem que ama, enquanto Helen surge mais como uma heroína de histórias em quadrinhos, que salva os passageiros da locomotiva, e assim como Pauline, é resgatada com ajuda masculina.

Outra representação interessante acerca do papel feminino no western dos anos 10 encontra-se no filme *The Massacre*, lançado em 1914 e dirigido por Griffith, apresenta uma família americana que parte para o México devido às obrigações militares do marido com a guerra entre norte americanos e indígenas.

O homem leva a esposa e o bebê, e durante a viagem, a família se depara com um ambiente hostil, um grupo militar havia atacado uma tribo indígena e como os arredores ofereciam perigo, devido à possibilidade de um contra ataque, a família resolve acompanhar a tropa, como medida de segurança.

No acampamento, está um antigo pretendente da jovem, mas que foi trocado pelo seu atual marido. Dias depois, o marido deixa o acampamento e parte às pressas para se reunir com outros militares em outra região. Durante a ausência dele, chega o dia do aniversário bebê, que é comemorado ali mesmo, mas nesse dia, o acampamento acaba invadido pelos índios.

Em um contra-ataque inesperado, eles cercam a pequena tropa americana, que tenta salvar a mulher e o bebê fazendo uma barreira em volta deles. Dois batedores comunicam do ataque para o marido, que segue com um grupo grande de volta para o acampamento para resgatar a família.

Quando o homem chega no local do enfrentamento, encontra todos mortos, sob uma pilha de corpos uma mão feminina pede socorro, e ele percebe que sua família sobreviveu. A

mulher explica que o homem salvou a vida deles, ironicamente, o explorador que abriu mão da jovem anos antes, logo no início do filme.

O filme reforça o bom caráter do mestiço, através do homem que não guarda mágoa por perder a prometida, independente de seus motivos pessoais, o homem age com retidão e mostrando seu bom caráter, salva a família em perigo com a própria vida. Isso mostra que de um modo geral a narrativa Griffithiana se apresenta moralista e não apenas no âmbito das representação feminina.

A respeito desse tema, observamos uma personagem frágil e incapaz de se defender, apesar da atmosfera dramática, característica dos filmes de Griffith, não era incomum que a segurança da mulher indefesa custasse a vida de outras pessoas. Tudo isso apresentado através de inúmeras cenas de conflito e de uma paisagem ampla do horizonte daquela região.

A representação feminina nesse filme vai totalmente contra à tendência da nova mulher e suas possibilidades, apenas reforça o estereótipo feminino destinado ao ambiente doméstico e aos cuidados com a família. Sua presença no espaço destinado ao homem, prejudica os interesses da nação e coloca em risco a vida dos homens que lutam pela conquista do Oeste.

Um outro filme que nos permite entender as relações entre as várias personagens femininas apresentadas nos anos de 1910 é *The Lonedale Operator*, lançado em 1911, também pela Biograph.

O filme tem como protagonista Blanche Sweet, a mesma atriz de *The Massacre*, e protagonista de dezenas de filmes realizados por Griffith. No filme, ela faz o papel de uma jovem, filha de um operador de telégrafo que fica doente e por isso, acaba substituindo o pai em sua função. Coincidentemente, a cabine acaba sofrendo um ataque justamente nessa dia, e a jovem passa a ser aterrorizada pelos bandidos.

Embora a narrativa coloque a personagem em situação de perigo e vivendo uma aventura, assim como outros filmes do período, a diferença maior está no fato da protagonista sequer sair da cabine durante o resgate e não explorar o espaço público como as outras. Seu contato com o “mundo masculino” está na apenas na possibilidade de experimentar a profissão do pai, mesmo que por um dia.

Ao contrário de Pauline, Dolores e Helen, a filha do operador, que não por acaso não tem nem nome, percebe a tentativa de roubo do dinheiro que ela havia recebido minutos antes, e se trancando na cabine e pedindo socorro através do aparelho de telégrafo. O

suspense está na trajetória dos homens que correm para resgatar a moça e a aproximação dos bandidos, construído através da montagem paralela.

Quando os invasores entram na sala, está escuro, situação que o espectador pode observar pela coloração em azul da cena. A jovem aponta o cabo de uma chave de grifo e os bandidos recuam, logo em seguida, quando os heróis chegam, os ladrões são capturados e humilhados pela confusão com a ferramenta e são submetidos à mulher diante da supremacia dos outros dois homens.

Alguns detalhes mostram a tradição patriarcal muito presente na representação dessa heroína. Primeiro, o fato dela estar, por acaso, ocupando a função de operadora, e depois, a construção da necessidade do salvamento de Blanche Sweet, presa na sala, e tão acuada quanto as irmãs Gish em *The Unseen Enemy*, lançado no ano seguinte.

O salvamento no último segundo, amplamente estabelecido através de Griffith e a montagem do suspense elaborada nos filmes do diretor, se encaixa muito bem para a protagonista feminina, indefesa, frágil e ingênua.

É claro que a elevação do suspense no filme da Solax está em um nível diferente da montagem mais elaborada dos filmes da Biograph, no entanto, o que nos interessa é perceber a demanda do mercado por narrativas que mostrassem não só a paisagem da costa Oeste, imagens de ação, mas também a figura feminina e um resgate emocionante e nesse sentido, podemos notar as diferenças entre as obras.

Em *Across The Mexican Line*, consciente da sua incapacidade bélica e física de resgatar pessoalmente Harvey, a heroína chama a tropa estadunidense, enquanto tenta ganhar tempo, implorando para Castro.

Embora a construção narrativa acerca do papel feminino seja bem distinto entre as representações que analisamos aqui, assim como a caracterização física e emocional de cada personagem, não podemos deixar de notar a semelhança da estrutura narrativa que move o filme, ou seja, o resgate de alguém em perigo..

No caso dos filmes de aventura femininos, para marcar a fragilidade do corpo da mulher diante da natureza selvagem, ou mesmo do espaço público tumultuado e suas máquinas enormes, era feito uso de planos abertos, capazes de mostrar a dimensão do corpo humano, frente a grandeza de uma locomotiva ou diante a imensidão do deserto.

Não é apenas a posição da atriz diante dos personagens masculinos que determina sua fragilidade e, por consequência, “justificada” submissão. A profundidade de campo, assim

como o movimento interno da cena, destacam os perigos e grandiosidade dos feitos femininos no espaço público nesses filmes de aventura, que possuem como uma das principais características esse descolamento da mulher para fora do espaço doméstico (SINGER, 1996, p. 169).



Figura 19: *The Massacre*, 1911, Biograph Company.

Na imagem acima, podemos observar que o cerco à tropa americana do filme *The Massacre* já havia sido formado e o homem protege Blanche Sweet, de cabeça baixa, sob o braço dele e atrás de um outro atirador do lado direito. O bebê, nem aparece, apenas a sensação da presença da mãe e filho é motivo suficiente para elevar a tensão do filme e é por isso que os desbravadores resistem.

Não se trata da presença feminina propriamente dita, materializada através de seu corpo, mas da força do sentimento que ela desperta no personagem masculino e que vai dar continuidade à narrativa. De forma oposta, Dolores, ajoelhada na cena da quase execução simboliza a esperança, materializada na chegada do resgate chamado por ela e a submissão feminina, pelo menos fisicamente, em relação ao homem.

Em *Across the Mexican Line*, é o amor que Harvey desperta em Dolores, que inicia sua tomada de consciência e transformação. Além disso, chama atenção o fato de finalmente tratar de um resgate masculino.

Mesmo em filmes nos quais as mulheres passam por aventuras, são elas que estão sempre em perigo, em *The Hazards of Helen*, a protagonista se expõe para salvar outras pessoas, enquanto em *The Perils of Pauline*, a jovem é cercada por emboscadas contra sua vida.



Figura 20: *Across The Mexican Line*, 1911, SolaxCompany.

Diferentemente, em *Across The Mexican Line*, o destino de Harvey pertence à Dolores, desde o momento em que ela o entrega para Castro, e no final, quando surge suplicando aos céus pela chegada da tropa, é pela vida de Harvey que ela teme, pois ela não está em perigo naquele momento.

Enquanto *The Massacre* enobrece o espírito masculino mestiço e valente, capaz de defender a nação americana no projeto de conquista do oeste, *Across the Mexican Line* enobrece o caráter feminino corajoso e fiel da mestiça, já que a jovem retorna ao acampamento, sem abandonar Harvey. Mas tudo isso de forma mais romântica e nada sexualizada.

Esse travestismo comportamental estava presente em filmes mais antigos como *Les Resultats du feminisme*, que analisamos no capítulo anterior. No filme, assim como nesse western o comportamento entre homens surge trocado, no entanto, no filme de 1906 a troca é desfeita e cada um retoma “sua função”, enquanto que na narrativa da Solax, depois do

resgate, a obra se encerra com o final feliz, no filme de 1014, a masculinização da personagem feminina não foi justificada.

Vale lembrar que, embora Alice Guy-Blaché tivesse controle total da produção da Solax, o filme em questão foi dirigido por outros dois diretores, o que poderia justificar a posição feminina, “fora do padrão” para os filmes da realizadora e lançados sob o selo de sua companhia.

Tais fatos comprovam a pluralidade de representações acerca da figura feminina, mostrando que além de personagens criadas a partir da curiosidade diante de um “modismo” social, havia também, personagens que se adequavam ao gosto da classe média mais tradicional.

Across the Mexican Line encontra-se em um meio termo, entre a figura mais radical da personagem feminina masculinizada física e emocionalmente e o comportamento tradicional da mulher vitoriana, submissa a regras patriarcais.

Refletindo sobre a masculinização dessas personagens femininas, aventureiras, em situações masculinas, não podemos deixar de pensar sobre os filmes para mulheres lançados hoje em dia. Se por um lado a masculinização das ações pareceu curioso para a sociedade há um século atrás, atualmente, a situação de calamidade e espanto ainda parece atrair muita audiência.

Mad Max: Estrada da Fúria, lançado em 2015 pode nos ajudar a ilustrar nossa discussão, pois apresenta uma heroína “diferente” daquelas tradicionalmente lançadas pelos *blockbusters* americanos. Chamada Furiosa, já começa pelo nome a caracterização de uma personagem, capaz de enfrentar os piores caçadores do seu mundo ficcional para salvar a sociedade da tirania de Immortan Joe.

Inicialmente, a representação parece se destacar dentro de um leque de opções cujos filmes apresentam uma infinidade de personagens com síndrome de Cinderela, mas alguns fatores nos chamam a atenção para a reprodução de uma representação feminina já estereotipada pelo cinema, há muitos anos, antes mesmo da consolidação do cinema clássico narrativo.

Primeiro, a caracterização masculina da aparência de Furiosa a coloca em um outro patamar, muito diferente das outras personagens femininas que ela tentar salvar durante o filme, promovendo e conservando uma hierarquia entre “tipos” de mulheres e suas funções, e ironicamente, ao invés de uma disputa entre a mulher boa e a mulher má, observamos um

juízo de valor dentro de uma outra dicotomia, muito mais atual, a mulher “guerreira” e a maternal, parideira.

Não por acaso, a guerreira se materializa em uma figura masculinizada, enquanto a fertilidade feminina se apresenta através das figuras das noivas com aparência de ninfas. Dessa forma, acreditamos que assim como os serial-queens melodramas e os melodramas familiares de Alice Guy-Blaché, *Mad Max*, tem seu valor na representatividade de uma heroína mulher, forte, em um ambiente masculino e hostil, e mesmo que o filme apresente vários tipos de mulheres, *Furiosa*, as noivas e as Vuvalini e todas em busca de liberdade e igualdade social sobre os recursos naturais, apenas algumas delas são realmente capazes de conquistá-los, enquanto outras precisam ser resgatadas.

Além disso, são de fato as Vuvaline que se mantêm de fora da sociedade machista criada por Immortan Joe, independentes, elas estão marginalizadas no mundo ficcional de *Mad Max*. A mensagem de união entre os grupos femininos é interessante, mas a caracterização de cada um deles, reforça o estereótipo de “mulher macho” construído há muito nas narrativas populares.

Nos parece que *Furiosa* retoma o projeto da mulher realizando o papel de herói normalmente atribuído ao homem, representada alheia a vida doméstica e ao papel de mãe e esposa, assim como Helen, ela salva um grupo de pessoas de forma bastante heróica. *Mad Max* se mostra como longo episódio das séries lançadas nos anos 10, ao menos no que se refere à figura feminina.

Durante o período de censura que tentava elevar a moral dos filmes que circulavam nos Estados Unidos, os censores buscavam proteger sobretudo mulheres e crianças do mau gosto e depravação das comédias francesas, populares nos nickelodeons. Ironicamente, as comédias lançadas sob o selo da Gaumont entre 1896 e 1907, foram produzidas por uma mulher (MCMAHAN, 2003, p. 209).

Na comédia *La Glu* de 1907, um garoto travesso passa cola em vários objetos, causando confusão pelo bairro. Ele encontra um balde e sem pensar vai passando cola nas escadas de acesso de uma casa e em um banco na sua frente.

Quando a mulher pisa dos degraus, fica com os sapatos colados, ela se abaixa, de costas para a câmera, em uma posição desfavorável e chama por socorro, um homem aparece, mas também fica colado, eles deixam os sapatos e saem.

Duas mulheres entram em cena e sentam no banco, imediatamente ele fica preso a elas. As duas tentam andar com o banco colado no corpo, mas ficam coladas também logo no primeiro degrau da escada, e assim como a outra mulher, elas ficam de costas para o público, abaixadas e sacudindo sem parar, de um modo engraçado. Esse era o humor do mau gosto francês, segundo a imprensa americana especializada da época.

Para críticos e censores, imagens como essa, com insinuações sexuais através da posição corporal da personagem feminina não estavam de acordo com a moral norte-americana e poderiam influenciar negativamente a plateia.

De qualquer modo, devemos lembrar que, desde o início do século, era esse tipo de humor que interessava ao público de cinema. *Au bal de flore*, lançado em 1900 é um filme de quase dois minutos. A câmera parada, mostra um casal dançando, uma jovem usando um vestido longo, e uma outra mulher, usando uma roupa masculina. As duas dançam e uma delas faz a corte, elas flertam e ao final, quase se beijam. É possível notar a atmosfera de erotismo entre as duas.

Em seu livro, MCMAHAN (2002) cita *Gavotte*, uma cena muito semelhante, no entanto, nesse filme o beijo se concretiza, segundo a autora, nota-se uma clara intenção de erotizar a cena, promovendo um beijo homossexual (MCMAHAN, 2003. p. 21).

É possível que a mesma cena seja conhecida pelos dois nomes, analisando o trabalho¹ realizado pela própria autora a respeito dos filmes de Alice Guy na Gaumont, entre abril e setembro de 1900, encontramos 3 cenas musicais registradas sob o título de *Au Bal de Flore*, com subtítulos diferentes:

1. Au Bal de FLORE. Ballet Directoire de G. de Dubor, Musique de Mlle Jane Vieur, dansé par Mlles. Lally et Julyett, de l'Olympia. Valse Directoire. 20m.
2. Au Bal de FLORE. Ballet Directoire de G. de Dubor, Musique de Mlle Jane Vieur, dansé par Mlles. Lally et Julyett, de l'Olympia. Déclaration d'Amour. 20m.
3. Au Bal de FLORE. Ballet Directoire de G. de Dubor, Musique de Mlle Jane Vieur, dansé par Mlles. Lally et Julyett, de l'Olympia. Gavotte Directoire. 20m.

Provavelmente, McMahan teve acesso a uma versão mais completa, do que a cópia disponibilizada pela própria Gaumont, em um DVD comemorativo, é possível que a cena

¹http://www.aliceguyblache.com/sites/default/files/pdfs/Gaumont_Filmography.pdf

tenha sofrido um corte por questões de censura. Indicando um incômodo/interesse social nessas imagens e ao mesmo tempo, a tensão sobre o assunto que atingia o mercado de filmes.

Anos mais tarde, ainda na França, a própria Alice Guy travestiu-se para interpretar um personagem masculino², em uma parábola de 1902, *Sage-femme de Première Classe*, trata-se de uma narrativa simples sobre o nascimento dos bebês.

Na história, o marido tenta convencer a mulher a ter um bebê. Ele abraça, segura nas mãos dela e depois se ajoelha, implorando na tentativa de convencê-la, mas a mulher parece tímida, faz que não quer e gestualmente questiona se ele terá o dinheiro para comprar a criança. O marido, interpretado por Alice Guy, aponta uma barraca com várias bonecas à disposição, uma espécie de fada cuida delas, abraçando os bebês e espanando os objetos.

O casal caracterizado como Colombina e Pierrot, garante uma atmosfera de fantasia ao filme. Após inspecionar várias bonecas eles são conduzidos pela fada por uma porta e encontram uma plantação de repolhos.

Nessa cena, os três passam entre os pés gigantes, a fada vai tirando bebês reais e expondo ao casal, ao todo seis bebês são “colhidos”, o casal escolhe o último. O marido, entrega o dinheiro para a fada e o casal sai levando o bebê.

Essa narrativa familiar/infantil, inspirada na *commedia dell'arte*, uma forma de teatro popular que tem como característica a utilização do travestimento para fins de comédia, se apresenta de forma mais romântica do que cômica, mas que ainda indica algum grau de consciência na prática do *crossdressing* nos filmes de Guy.

De qualquer modo, assim como em *Au Bal de Flore*, *Sage-femme de Première Classe* apresenta a imagem de duas mulheres em um relacionamento afetivo e íntimo, a conotação homossexual está implícita na consciência do espectador em reconhecer duas mulheres, para além da narrativa fílmica, que constrói a noção de um casal heterossexual, mas sim da apresentação de dois corpos femininos na tela.

²MCMAHAN, 2003. p. 212.



Figura 21: Alice Guy no set de *Sage-femme de premiere classe*, 1902

Outra comédia curta com expressão sexual bastante elaborada foi realizada em 1906, chamado *Une femme collante* o filme cria uma situação engraçada a partir de uma cena banal. Uma senhora vai ao correio, acompanhada de sua ajudante doméstica. A mulher compra os selos no balcão, ao fundo, e depois se posiciona ao lado da jovem, as duas estão de frente para a câmera, e a senhora ordena que a jovem coloque a língua para fora, para que ela possa passar os selos antes de colar nos envelopes.

A situação chama a atenção de um homem bigodudo que passa pelo local, ele observa a prática das duas mulheres e a cena desperta nele um desejo incontrolável. Quando a senhora se afasta para entregar os envelopes, ele se movimenta como um predador, e ignorando a presença de sua esposa ao fundo, parte para roubar um beijo da jovem lambedora de selos.

Devido à cola na boca dela, o bigode mantém os dois colados, todos percebem a situação e um caos se instala no local, os homens uniformizados que trabalham no mesmo ambiente começam a rir, a esposa ciumenta ataca a jovem, duas mulheres se divertem ao fundo com a confusão, enquanto a patroa vira o rosto, em um gesto de pudor.

Depois de muita confusão, um rapaz aparece com uma tesoura e corta o bigode que fica colado no rosto da jovem. O filme não apresenta um travestismo completo, no entanto, esse elemento inicialmente comum, desperta para uma análise de outras camadas sexuais dentro dessa narrativa.

A atração apresenta primeiro, uma relação homossexual entre duas mulheres através da relação física e íntima entre elas. A boca e língua possuem um significado sexual e a repetição do ato de “lamber selos” desperta prazer visual no homem que, inicialmente, se comporta como um *voyeur*.

Em seguida, o filme mostra um beijo heterossexual, a partir do desejo masculino pelo corpo feminino, mas ao final da ação são duas pessoas de bigode em cena. De uma forma lúdica e cômica, o filme brinca com várias possibilidades sexuais entre os casais.

O figurino, que caracteriza muito bem a posição social de cada personagem ajuda na construção da comicidade do filme, aumentando a tensão sexual da narrativa, ao apresentar pessoas de classes sociais distintas se relacionando intimamente, mas ao mesmo tempo, acaba garantindo a presença da moralidade através do recato de alguns personagens, que “mantém a ordem” e moral dentro do filme.

A obra ilustra bem a discussão que McMahan promove sobre os vários modos de interpelação sobre a representação da sexualidade. Segundo ela, esses modos podem coexistir, ou seja, o mesmo filme pode construir um relacionamento homossexual, mas através de artimanhas narrativas desconstruir tudo em seguida, “levando a situação para a normalidade”. Para autora é assim que Guy-Blaché consegue manter presente no seu filme um atmosfera de liberdade sexual, sem romper com as tradições patriarcais.

Além da comicidade da cena, a própria curiosidade diante da imagem da lambida, do beijo e do bigode parece ser a atração para uma plateia com muitas mulheres presentes. Usando a mesma lógica, anos mais tarde, Alice Guy-Blaché produziu *Officer Henderson*, uma comédia, lançada pela Solax em 1913.

O filme mantém a brincadeira sexual, através da construção narrativa e do travestismo, no entanto, de forma muito mais elaborada. A história começa quando os policiais Henderson e Williams são obrigados a se disfarçarem de mulher para prender “batedores de carteira” no bairro de compras da cidade.

Inicialmente, eles estranham a ordem, mas aceitam cumpri-la sem argumentos, mesmo com a brincadeira que um outro policial faz, zombando da situação. A delegacia fornece o disfarce, os dois oficiais saem travestidos, em direção às lojas.

Todo o argumento para o andamento da narrativa está baseado na experiência da mulher no espaço público. Quando Henderson se separa do colega, baixa o véu do chapéu para cobrir o rosto, e simular uma verdadeira mulher, não são apenas as roupas, mas todo o comportamento dele parece mais feminino.

Na cena seguinte vários homens atravessam a rua, mas apenas a mulher, na verdade Henderson, recebe ajuda do agente que organiza o trânsito. Eles passam de braços dados, formando um casal aparentemente heterossexual, mas o espectador sabe de tudo, de que na verdade, trata-se de dois homens.

Williams entra em um estabelecimento e disfarça observando os produtos, não demora e ele nota um homem suspeito, o policial deixa a bolsa aberta como isca e o ladrão tenta pegar o dinheiro, mas é surpreendido pelo flagrante, e ao notar que a mulher é, na verdade, um homem, percebe a armadilha.

Enquanto isso, Henderson faz uma pausa, e entra em um restaurante, ele escolhe uma mesa, ao fundo, duas jovens observam a cena, do outro lado do salão, um homem mais velho, flerta com o policial travestido, que entra na brincadeira, fazendo o homem de bobo.

É interessante notar que o policial não tira o disfarce durante o almoço, mantendo uma postura feminina, no entanto, ele levanta o véu, e mesmo assim, é alvo dos olhares do admirador, que não sabemos até que ponto reconhece a identidade biológica do policial. Estaria o homem confuso pelo disfarce ou teria mesmo uma atração pelo travestismo e por isso se aproximou de Henderson.

Assim como na cena anterior, a graça está nessa “dupla personalidade” dele, que desencadeia uma série de mau entendidos. O homem se aproxima, e senta na mesma mesa que a “mulher”, o casal conversa, sob os olhares de julgamento das jovens.

O estranhamento das duas mulheres que almoçam juntas, parece ambíguo, primeiro pela possibilidade do encontro furtivo, em plena luz do dia, no caso de uma leitura mais conservadora, e depois, pela possibilidade do casal homossexual, revelado pela ausência do véu.

Além disso, surge uma curiosidade sobre qual é o interesse real de Henderson na brincadeira, eles terminam a refeição e marcam um novo encontro no dia seguinte. A imagem

abaixo mostra Henderson travestido e seu admirador, ele confirma para o espectador a brincadeira, enquanto o homem não está olhando.



Figura: The Officer Henderson, 1913, Solax.

Horas mais tarde, de volta à delegacia, os dois policiais reportam o dia de trabalho, e saem da sala ainda vestidos como mulher, do lado de fora, eles encontram os colegas, Henderson, brinca, faz gestos e conta sobre o restaurante e o encontro que marcou, todos riem em volta dele e são convidados a observarem a cena no dia seguinte. Essa atitude do policial é o que garante a “ordem natural”, através da certeza de que se trata de uma brincadeira e não de um encontro real entre dois homens.

A “piscadinha” que o ator dirige ao espectador é o mecanismo encontrado pela narrativa para mostrar ao espectador que trata-se de uma brincadeira. Talvez, não necessariamente para o espectador, mas para uma censura que buscava extinguir imagens com apelo “sexual” do cinema.

O filme continua, e mais tarde em casa, Henderson encontra-se sozinho, pois sua esposa está visitando a mãe. Ele guarda as roupas femininas no armário e sai usando suas roupas masculinas convencionais.

A partir de então uma comédia de erros se constrói, a esposa volta para a casa de surpresa e encontra o vestido no quarto do casal, assim como chapéu e outros acessórios,

enfurecida, ela volta para a casa da mãe, levando a roupa “da outra”. A mãe pede que ela vista a roupa para que seu marido se confunda e revele o suposto caso, ela aceita a sugestão e usa o disfarce no dia seguinte, enquanto o marido vai trabalhar vestido normalmente, porque não encontrou a roupa.

Por coincidência, a esposa entra no mesmo restaurante que o marido almoçou no dia anterior, já sentando em uma mesa, o homem espera pela mulher com quem havia marcado o encontro, e por causa da confusão com as roupas, ele troca a esposa de Henderson com Henderson travestido e tenta beijá-la a força, ela se afasta e agride o abusado, que fica confuso. Os outros policiais observam tudo pela janela, mas não intervêm, achando que se trata do companheiro e sua brincadeira.

Quando Williams ainda travestido, encontra Henderson com a farda convencional, eles começam a conversar sobre o sumiço das roupas, mas a esposa aparece e pensa ter flagrado a traição do marido com sua “amante” e começa a agredir outro policial vestido de mulher. Sem perceber de quem se trata, Henderson conduz todos para a delegacia e só lá o mal entendido é desfeito e ele percebe que a mulher detida é sua esposa.

A respeito do travestismo podemos observar também, que não se trata apenas do espanto provocado por um homem em roupas femininas, mas do significado daquelas roupas para cada personagem os medos e desejos que elas representam (MCMAHAN, 2003. p 229).

Para o homem sozinho no restaurante, a mulher materializa a possibilidade de um romance, enquanto que para a senhora Henderson, é a amante que ela achou que o marido tivesse. Desse modo, muito mais do que revelar algo sobre a identidade de alguém, o travestismo pode esconder uma personalidade através da roupas, por exemplo, a verdadeira identidade de Henderson no restaurante, permitindo que ele desempenhasse uma personalidade oculta.

De qualquer modo, a aparência inicial transgressiva que o filme apresenta, é logo dissolvida pelo restabelecimento dos papéis sociais convencionais, “homens se vestem como homens”, pois obviamente, tudo não passou de uma série de enganos.

The Officer Henderson é interessante pois leva ao máximo a ideia de construção do personagem através do figurino, no filme a protagonista é praticamente o vestido e a ideia “da outra”, enquanto a esposa se veste de amante para desmascarar o marido, não faz ideia de que essa mulher é o próprio Henderson travestido.

Acreditamos que o filme mostra uma noção de travestismo abrangente com subtextos sexuais, e uma habilidade narrativa para tornar cômica essa situação sem deixar que o filme seja censurado.

Ainda nessa ideia de gênero, um dos filmes mais interessantes lançados pela Solax, também utiliza o figurino para motivar a narrativa através da construção de tipos sociais estereotipados e sua relação com a sociedade.

Mas a narrativa vai muito além do figurino para construir o relacionamento entre os personagens, no filme o travestismo comportamental é quem conduz a narrativa através de uma jornada realizada pelo protagonista.

Trata-se de *Algie, the Miner*, lançado em 1914 e protagonizado por Billy Quirk que interpreta um rapaz da Costa Leste, afeminado e apaixonado por uma jovem com quem quer se casar. Na primeira cena, Algie chega à casa de sua namorada e pede a mão da jovem em casamento, o pai dela não permite a união e faz uma proposta ao rapaz. Se Algie provar ser homem, dentro de um ano, ele concordará com o pedido.

Certo de que conseguirá atingir seu objetivo, o jovem rapaz faz as malas, ele se prepara para uma viagem ao Oeste, onde aprenderá a se portar como seu círculo social exige, ainda em seu quarto, guarda suas coisas, tudo muito pequeno e delicado.

Ao chegar ao seu local de destino, o jovem parece perdido, não sabe para onde deve ir e busca informações com dois *cowboys* que passam pela linha de trem, um deles aponta a direção que ele deve seguir, e Algie agradece com um beijo, o *cowboy* fica irritado e tenta agredir Algie, mas o companheiro não deixa, segurando o homem raivoso, mais uma vez, o recém chegado agradece com um beijo, e quase leva um tiro.

Os homens encontram o pequeno revólver dele no meio da briga e fazem chacota, além de debocharem de seu comportamento feminino. eles levam Algie até Big Jim, um grandão e barbudo que bebe no salão com vários outros homens, nessa cena, o viajante vira alvo de piadas mais uma vez, suas luvas brancas, seu chapéu e toda sua caracterização faz graça com a possibilidade de um *cowboy* feminino

O aprendizado dele fica sob responsabilidade de Big Jim, o homem mais másculo do local ele despreza o comportamento de Algie, mas aceita o desafio e logo começa uma espécie de treinamento sobre como agir.

Quando os dois chegam na casa de Big Jim, Algie percebe o quão rude esse homem é no tratamento como anfitrião, o homem pega uma garrafa em cima da mesa e bebe muito,

Algie impede que ele beba ainda mais e os dois se desentendem, na mesma cena, Big Jim zomba do revólver de Algie e obriga o jovem a segurar sua arma, de tamanho convencional, mas o rapaz tem um chilique ao ter que lidar com o objeto.



Figura: Algie, the Miner, 1914, Solax Company.

Nesse momento o espectador recebe a informação sobre o alcoolismo de Big Jim, essa situação era comum nos filmes desse período e servia muitas vezes, como estratégia tornar o filme moralizante, ao mostrar os malefícios da bebida.

Na cena seguinte, com roupas mais adequadas Algie toma aulas de montaria com seu tutor, e aos poucos vai parecendo mais seguro diante do espectador. De volta à cabana, ele espera Big Jim, que chega carregado de tanto beber, e tem até alucinações, mas Algie faz com que o amigo se acalme e durma.

Essa cena é muito interessante pois, revela a personalidade mais profunda de cada personagem, primeiro de Big Jim, que embora pareça muito forte, é na verdade, um homem fragilizado pelo seu vício, e depois, de Algie, que já está bastante transformado em relação ao seu comportamento inicial.

Além disso, a passagem reforça a ideia de um relacionamento forte entre os dois, afinal, um se torna dependente do outro ao longo da narrativa não só pelo acerto inicial do

aprendizado de Algie, mas também pela parceria que os dois desenvolvem ao longo do tempo.

Na cena seguinte, os dois aparecem minerando um barranco, em busca de ouro, dois bandidos escondidos atacam Big Jim quando Algie se afasta, cada um segura o homem por um braço, mas o amigo, antes inofensivo, entra em cena com uma arma em cada mão. e espanta os ladrões facilmente, salvando Big Jim e o ouro.

Mais tarde, eles vão até o salão, logo alguém oferece um copo para Big Jim, que recusa a bebida, o homem insiste e Algie entra na conversa para defender o amigo e impedi-lo de voltar para o vício. No mesmo dia, agora na cabana, ele convida o parceiro para ir com ele fazer com que o sogro cumpra a promessa sobre o casamento. Ele explica que já faz um ano e pede ajuda, Big Jim fica abatido, em um primeiro momento, mas logo se anima e os dois saem determinados.

De volta a Costa Leste, eles chegam à mansão onde mora a família da noiva, Big Jim dá um tiro ao invés de tocar a campainha, o mordomo desmaia de susto e todos dentro da casa entram em pânico, o grandão arromba a porta e eles encontram o mordomo caído, depois de caçar do homem e apontar uma arma para sua cabeça, ele leva os invasores até os outros que se reúnem na sala de estar.

Quando eles entram no ambiente, a jovem pula nos braços de Algie e todos observam o rapaz com admiração. Uma discussão começa entre ele e seu sogro, mas sob a mira dois revólveres ele acaba sedendo e o casal pode ficar junto.

No filme o protagonista é Algie e não a mulher, a noiva, como normalmente vemos nas comédias de Alice Guy-Blaché, no entanto, o filme é interessante pois mostra que ela discute a representação de gênero de forma mais ampla, e não apenas no âmbito das mulheres.

O filme claramente mostra o relacionamento entre dois homens, mas como nas outras obras, tudo volta a normalidade, através do restabelecimento do padrão social do casamento heterossexual, de qualquer modo, esse relacionamento homossexual fica velado através de uma amizade intensa durante o período de um ano e que se encerra quando Algie alcança seu objetivo, que tem a ver com o estabelecimento de um relacionamento heterossexual.

Assim como outros filmes analisados até aqui, *Algie the Miner* apresenta uma leitura a respeito das questões de gênero que ainda surgem nos filmes contemporâneos, o que nos permite notar o interesse do público atual por pelas questões de gênero.

Mais uma vez, Alice Guy-Blaché usa o figurino para marcar a transformação da personagem, nesse filme, Algie troca seu estilo a cada evolução no sentido de se tornar mais másculo, ao final do filme, ele se veste como qualquer outro *cowboy* do Oeste, deixando totalmente de lado as roupas delicadas, acessórios pequenos e maquiagem.



Figura: Algie, the Miner, 1914, Solax Company.

Junto com o debate a respeito do papel da mulher na sociedade norte-americana, veio também a reflexão acerca do comportamento masculino, já que um influencia no outro. Se por um lado, a sociedade via surgir uma nova mulher, um novo homem também se moldava através das transformações da vida moderna.

Algie the Miner, sintetiza um pouco essa ideia e brinca com a questão de gênero voltada para o protagonista masculino, toda a narrativa se desenvolve a partir dos dois personagens e do relacionamento entre eles. Nesse ponto, podemos encarar a obra como uma crítica a respeito da liberdade sexual de homens e mulheres, que possuem relacionamentos

construídos a partir de regras rígidas e estabelecidas pelo círculo social ao qual a pessoa pertence.

É claro que a situação apresentada pela narrativa levanta inúmeras questões sobre a mulher, sobretudo em relação a sua condição de coquista, como vemos no final desse filme. Quando Algie volta para se casar com a noiva, trata-se muito mais do orgulho dele, através do respeito que ele vai reconquistar ao ter se tornado um verdadeiro homem, do que o amor que ele sente pela jovem.

Dessa forma, podemos perceber que o interesse de Alice Guy-Blaché não era apenas em retratar a relação feminina com suas atividades como casamento, trabalho e obrigações sociais, mas também apresentar até certo ponto uma visão crítica sobre as várias possibilidades sociais e sexuais para homens e mulheres, assumindo que questões domésticas também são de interesse masculino.

Os filmes apresentados nesse capítulo ilustram não apenas a busca de Alice Guy-Blaché por se manter competitivamente no mercado, através do lançamento de “westerns”, mas também uma fidelidade dela quanto aos assuntos explorados nos seus filmes desde o início de sua carreira.

Quando o mercado de filmes norte-americano passou a exigir narrativas com atmosfera de aventura e que trouxessem uma heroína no papel principal, as obras de Alice Guy-Blaché puderam finalmente encontrar um espaço maior para apresentar questões sociais e sexuais femininas, atendendo a uma plateia com muitas mulheres, mães e esposas que se interessavam por assuntos como esse.

CONCLUSÃO

A partir do estabelecimento da Solax Company Alice Guy-Blaché conquistou sua liberdade criativa para a produção de filmes. Até 1907 a diretora lançava suas obras sob o selo e aprovação de Léon Gaumont.

Analisando de forma global a obra dessa realizadora é possível notar sua predileção pela protagonista feminina e por temas relacionados às mulheres, como o casamento, a maternidade e o amor.

Inicialmente ela realizou narrativas simples que tratavam do nascimento dos bebês, esses filmes, *La Fée aux Choux*, *Sage-femme du Première Classe* e *Madame a des Envies*, apresentam cenas alegres e bem caracterizadas, com cenários elaborados e personagens vestidos detalhadamente. A atmosfera dos filmes nos levam a perceber uma ideia de conto de fadas.

Nesse período, ela também lançou filmes tratando da relação entre mãe e filho, como em *La Marâtre* e em *Sur la Bataille*. Além dos filmes com subtexto sexual, analisados nesse trabalho.

No entanto, foi a partir de 1910 que ela pôde retomar esses temas, através de narrativas mais complexas, tornando possível que ela inserisse em sua obra a noção de igualdade entre homens e mulheres que costumava defender.

Essa ideia, que parece muito simples, nos ajuda a compreender até certo ponto, a construção da imagem feminina no cinema e qual a nossa relação com a protagonista daquele tempo e a protagonista dos filmes atuais.

Ainda tratando de assuntos “femininos”, a realizadora lançou inúmeros filmes com protagonistas femininas envolvidas em questões relacionadas ao casamento, por exemplo, no entanto, essas personagens não mantinham uma relação de submissão em relação aos seus noivos e maridos, pelo contrário, elas também são capazes de solucionar problemas.

Analisando as obras de alguns realizadores populares, do mesmo período de atuação de Alice Guy-Blaché, como David Griffith e Louis Feuillade foi possível notar algumas diferenças a respeito a figura feminina no filme de cada um deles.

Primeiramente, destacamos o olhar masculino de Griffith e Feuillade diante da heroína que é colocada à prova dos valores tradicionais patriarcais da sociedade. De um modo geral, as

protagonistas estão, inevitavelmente, inseridas em situações com as quais não são capazes de lidar, o que reforça a noção de incapacidade feminina.

Além da recorrente punição com a própria vida, a mulher que não atende às expectativas do patriarcado tende a passar por um período de sofrimento antes do desfecho das narrativas. O martírio apresentado tem tom educativo para a plateia, sobretudo para a jovem, a respeito de como não agir em relação a uma paixão, ou sobre o perigo presente na rua, e em outros espaços públicos.

Nos filmes de Griffith, a protagonista está sempre submissa ao homem, seja ao pai, ao namorado, marido, ou a um homem estranho que impõe sua presença através da força física, por exemplo. Em alguns casos, a mulher é submissa ao amor que sente pelo homem e se vê como refém na relação amorosa.

Mas também devido ao debate em relação à “nova mulher” na sociedade norte-americana que acontecia durante esse período, e que sinalizava uma mudança cultural sobre a figura feminina, outras representações estavam presentes no cinema. É claro que não se tratava de uma maioria, no entanto a possibilidade da diversidade, trazida pelos filmes de Guy-Blaché, por exemplo, contrapunham as leituras tradicionais de realizadores masculinos.

A ampliação dos centros urbanos e as novas possibilidades de trabalho, levaram ao debate sobre a imagem da mulher, e certamente o cinema colocou essas tensões na tela. Enquanto a maioria dos filmes mostrava uma protagonista psicologicamente frágil, dependente e ingênua, as heroínas de Guy-Blaché dominavam a narrativa através de sua proatividade e inteligência, assim como apresentavam-se corajosas e muitas vezes ousadas em suas atitudes.

Tradicionalmente, situações “femininas” como a paixão levavam à mulher à perdição, ao contrário, na representação de Guy-Blaché, esse sentimento acaba ajudando a protagonista a solucionar o problema apresentado. Sob a ótica masculina, o amor que a mulher desperta no homem, o leva a cometer atos ilícitos, mas na obra da diretora, o amor pode despertar a heroína para resolução de um empecilho aparentemente sem saída.

Todos esses conceitos são interessantes, e sua análise colaboram com a compreensão das representações femininas elaboradas por Alice Guy-Blaché, porque, primeiro, nas suas representações as mulheres não aparecem sendo “testadas” ou punidas, de modo que pudessem ser rotuladas como boas ou más. Depois, porque trata-se exatamente de uma visão feminina sobre as mulheres e sua relação com a sociedade.

Suas protagonistas são menos passivas e mais capazes de articular seus desejos e as exigências de uma sociedade machista e viver de forma equilibrada. Embora a realizadora não rompa, em seus filmes, com os padrões de representação estabelecidos, ela propõe relações pautadas pela cumplicidade entre as mulheres e entre os casais para que se possa alcançar o final feliz, ao invés de sujeitar a protagonista a possíveis punições.

É claro não se pode deixar de notar a distinção realizada dentro do próprio grupo “mulheres”, pois ao mesmo tempo em que as histórias promovem a igualdade entre homens e mulheres no casamento, isso só se concretiza no âmbito da burguesia, pois as mulheres pobres ou negras continuam marginalizadas nas narrativas.

Também por isso, é possível concluir que Alice Guy-Blaché não rompe com o patriarcado em suas narrativas, mas propõe situações em que promove alguma igualdade, seja moral ou financeira entre o casal, através das possibilidades financeiras da mulher ou da sua personalidade capaz de transformar o homem para o bem.

Dizemos que não há uma ruptura com o patriarcado, porque a heroína de Guy ainda está inserida no espaço doméstico e também integralmente ligada às “obrigações femininas” com o casamento e o lar, no entanto, ela não surge exclusivamente nesses espaços, e mesmo que devido a uma situação em particular, possui a oportunidade de circular em ambientes públicos, sem que seja criada uma situação de perigo em volta dela.

Musketeers of Pig Alley, por exemplo, mostra a fragilidade da mulher desacompanhada, e sobretudo, o perigo que ela corre no espaço público, não apenas no cortiço onde mora, ou no beco onde ele se localiza, mas também no salão de dança, durante a matinê que a moça vai por insistência da amiga.

Paralelamente, ao observarmos *Matrimony's Speed Limit* pudemos notar o olhar feminino de Alice Guy-Blaché ao retratar a experiência de Marian na rua, diferentemente da representação Griffithiana, a rua não oferece perigo à mulher, e esse não é um problema nos filmes da diretora, embora a figura feminina esteja presente nesses locais.

Apesar dos inúmeros filmes sobre o cotidiano familiar lançados durante esse período e que apresentavam a mulher de modo geral, havia também os filmes que tratavam especificamente das mulheres envolvidas com questões políticas.

Como estudamos no capítulo 2, a luta das mulheres por algum direito político, principalmente o voto já acontecia há muito tempo. Desde o século XVIII vemos registros de discussões

levantadas por homens e mulheres a respeito dos direitos e deveres femininos na sociedade eurocêntrica.

A ampliação e consolidação de movimentos organizados em favor do sufrágio feminino movimentou a sociedade no início do século XX e transformou a vida de muitas mulheres. Em princípio, esses grupos estavam unidos também por razões sociais, com objetivos diversos que incluíam apoio à mães desamparadas e mulheres pobres. Quando um grupo de mulheres decidiu criar uma associação com o objetivo exclusivo de conquistar o direito ao voto para as mulheres na Inglaterra, partiram também para estratégias violentas.

É claro que essas ações não eram vistas com bons olhos, pois tratavam-se de depredações e criação de tumulto, no entanto, pior do que questionarem as reivindicações femininas sobre qualquer direito, geralmente essas mulheres eram vistas como criminosas, pelos atos que praticavam ou até como malucas, já que muitos achavam um absurdo o envolvimento da mulher na política ou em qualquer atividade que envolvesse responsabilidade, pressão e desenvolvimento intelectual.

Opositores do movimento estabeleceram, a partir da maternidade e da imagem pessoal, dois elementos sociais importantes para a mulher, perfis psicológicos que categorizavam as sufragistas.

A maternidade é uma oportunidade própria da mulher, no entanto, em cada cultura há pré definições a respeito dela que acabam impedindo a liberdade feminina de exercer essa escolha, passando a sociedade a definir o “melhor” para a mulher. O padrão cultural naquele momento era de dedicação exclusiva da mulher para a família.

Por outro lado, havia nessas famílias, mulheres que exerciam uma atividade fora do ambiente doméstico. Esse “trabalho” estava normalmente relacionado à caridade, arrecadar e distribuir recursos, o que também é uma atividade “natural” da mulher, que expande sua qualidade maternal para membros menos favorecidos da sociedade. Segundo essa lógica, não praticar essa habilidade maternal, poderia afetar a mulher de forma negativa.

Por isso, a justificativa era que o envolvimento da mulher na política tiraria o tempo que ela deveria dedicar à família, afetando a educação e saúde e seus filhos, e “obrigando” o homem a assumir responsabilidades domésticas.

Os filmes que analisamos no capítulo 2 mostra essa realidade, através das comédias, por exemplo, observamos mulheres desequilibradas e irresponsáveis, capazes de gerar uma grande confusão, ao se reunirem. Por outro lado, no filme alemão, a possibilidade política

feminina, é vista como um desvio de percurso na vida de uma jovem, sofrendo má influência da mãe, ela se envolve com as *suffragettes* e quase comete um crime, mas graças ao amor, atinge um nível de consciência e passa a assumir o papel de esposa e mãe devotada, reiterando a ideia sobre a necessidade feminina da maternidade e de seu poder quase curativo em relação aos pensamentos femininos “desviantes”.

Tratando diretamente da primeira onda feminista, Alice Guy-Blaché realizou *Resultats du Femminisme*, obra na qual propõe uma inversão de papéis entre homens e mulheres. Ao final do filme tudo volta ao “normal” a partir da insubordinação dos homens, que, por um certo tempo, permaneceram submissos.

Esse filme é interessante porque nesse período o feminismo estava voltado para questões políticas, no entanto, no seu filme a realizadora apresenta questões sociais e íntimas do relacionamento entre homens e mulheres. Propondo, desde essa época uma crítica ao papel da mulher e do homem através de suas atividades mais recorrentes.

No filme realizado após 1910, a diretora usa o figurino para questionar de forma sutil, as características das mulheres simpatizantes com os movimentos sufragistas, ao invés de propor uma narrativa sobre esse tema, ela insere essa mulher em situações cotidianas, mostrando qualidades na personalidade dessa figura.

Ou seja, a mulher que possui a ambição de votar, tem também capacidade intelectual, as vezes até superior aos homens, como o filme mesmo mostra, através do detetive trapalhão. Na verdade, ao mesmo tempo que o filme mostra uma mulher desinibida, corajosa e engenhosa, apresenta essa protagonista como defensora do casamento, assumindo o papel de cuidadora do lar e do marido, no entanto, com ousadia para não se submeter ao capricho masculino e exigindo a presença do marido em casa.

O filme *Suffragette*, de 2015, se apresenta como uma retomada histórica sobre Emmeline Pankhurst e as *suffragettes*, a obra reconstitui fatos verídicos através da protagonista Maud, uma jovem da classe trabalhadora. É interessante a apresentação sob a ótica das próprias mulheres envolvidas com as reivindicações, no entanto, o filme mostra apenas um recorte, um momento na história do WSPU.

As cenas são emocionantes e levam o espectador à compreender os sacrifícios pessoais feitos por algumas mulheres para a conquista do voto e as condições sociais enfrentadas por elas sob o olhar do preconceito, em um momento de transformação a respeito da figura feminina.

Os filmes sobre essas mulheres envolvidas com questões políticas lançados nos anos de 1910 organizam-se como um ciclo, um tipo de filme que mostra para o espectador assuntos relacionados com acontecimentos recentes, como nas atualidades populares nos primeiros anos do cinema.

Vimos que nesse período era comum que antes dos filmes de ficção, alguns cinemas exibissem o noticiário de um rolo, dessa forma podemos imaginar que o espectador assistia primeiro às notícias reais a respeito dos movimentos políticos femininos e em seguida, via as comédias ou os melodramas contento esse mesmo assunto, o que alimentava a curiosidade dos espectadores.

Baseado nesse interesse do público, o mercado se organizou, percebendo as alterações no interesse das pessoas. Não só mulheres, mas também os homens passaram a ter interesse na imagem da mulher, pois trata-se da figura de suas mães, esposas e filhas e se o papel feminino passava por transformações, o masculino também mudava, para atender às mudanças e manter as relações estáveis entre os gêneros.

As séries de aventura também seguiram a tendência do mercado pela curiosidade na mulher envolvida com outras atividades diferentes daquelas tradicionalmente delegadas à elas. Diante de situações de perigo as heroínas tomavam a frente e eram obrigadas a passar por situações “masculinas” como uma escalada, fuga a cavalo ou a interdição de uma locomotiva. Nesse aspecto, analisamos *Across the Mexican Line*, filme da Solax em que a protagonista é quem articula o salvamento do namorado por meio de ações masculinizadas, mas é interessante que embora a heroína não se mostre ligada a um ambiente doméstico, ela mantém a ordem ao salvar a vida de Harvey e perpetuar o estereótipo do casal heterossexual. Fazemos um paralelo dessas narrativas seriadas com a *Mad Max: Estrada da Fúria* lançado em 2015. Esse filme se aproxima muito da lógica apresentada há décadas. A protagonista masculinizada é apresentada como heroína, uma hierarquia entre as mulheres é estabelecida enquanto elas buscam emancipação da hegemonia de um tirano.

A personagem com traços e personalidade masculina é quem comanda a fuga e depois a batalha entre os grupos rivais, enquanto as mulheres ligadas a função da maternidade são apresentadas com traços delicados e femininos.

É claro que elas mulheres não são absolutamente inúteis como alguns exemplos dos anos de 1910 em que as jovens precisavam ser resgatadas, na obra em questão as mulheres colaboram

durante todo o tempo com o objetivo de emancipação da tirania de Immortan Joe, no entanto, ainda estão presas a esses estereótipos, sobretudo visuais, impostos há décadas.

Por outro lado, em *Officer Henderson* o gênero feminino é apresentado de forma ainda mais intrigante, ligado ao figurino e transpondo-se para cada personagem que veste a roupa de uma mulher misteriosa. A comédia de erros se estrutura de modo que muitas insinuações provocam a construção de certas imagens para o espectador sem que efetivamente a situação se concretize.

Como por exemplo, a traição do marido que a esposa acredita que está acontecendo e o relacionamento homossexual entre o policial travestido e o cliente do restaurante, que se passa apenas na cabeça do homem, mas que o espectador pode imaginar através dessa “suposição”.

Essa engenhosidade narrativa se deve não só ao interesse do público por esses assuntos, mas também à necessidade de burlar os censores, que buscavam preservar a moral familiar e que usavam esse argumento para interferir no conteúdo dos filmes.

A mesma perspicácia se nota em *Algie, the Miner*, outro filme que brinca com o gênero para tratar de assuntos pouco corriqueiros nas narrativas tradicionais, o relacionamento entre dois homens.

O filme se inicia e temos a impressão que será mais uma narrativa em que o casal passa por situações caóticas até conseguirem se acertar em um final feliz bem amarrado, no entanto alguns elementos são introduzidos e logo o espectador é levado a acompanhar esse relacionamento homossexual, junto com a transformação do protagonista que é imposta na primeira cena.

Como estamos acostumados a ver na obra de Alice Guy-Blaché há sempre um modo da situação inusitada se organizar e nesse exemplo, logo que Algie completa seu treinamento é levado a estabelecer um relacionamento heterossexual com sua noiva que o esperava do outro lado do país.

Podemos notar um enorme progresso narrativo diante de tantas obras realizadas ao longo de toda sua carreira. De assuntos femininos, Alice Guy-Blaché passou a questionar a posição de marido e esposa dentro de uma relação equilibrada, apresentou situações corriqueiras que não degradavam a mulher nem as desqualificavam como esposas e mães.

Contrariamente, ela apresentou heroínas seguras que não buscam se rebelar ou mesmo seguir um caminho totalmente contrário a cultura patriarcal vigente, mas que procuram se adaptar às

necessidades da vida moderna e que lançam mão de sua capacidade intelectual para atingir seus objetivos. Guy-Blaché mostrou o caminho para uma representação menos maniqueista, mais natural, capaz de despertar identificação com as espectadoras atuais.

Aparentemente, a figura feminina ainda apresenta questionamentos muito parecidos com aqueles do início do século XX, a presença da mulher no espaço público, seu desenvolvimento como profissional, sua tomada de consciência política e seus compromissos sociais com a família são assustadoramente atuais.

De qualquer modo, não se pode deixar de perceber que houve uma evolução enorme na aceitação da mulher nesses papéis “pouco tradicionais” e que se tem cobrado cada vez mais do homem, a noção de equilíbrio entre os gêneros no espaço doméstico e profissional.

As obras recentes comunicam ao espectador o pouco desenvolvimento da figura feminina nas narrativas. O gênero “filme para mulheres” tem se popularizado e repetidamente submetendo á mulher as instituições tradicionais.

A partir desse ponto de vista, podemos ver que Alice Guy-Blaché pode ser considerada uma realizadora atual, que apresenta temas interessantes sob a ótica de um novo momento de empoderamento feminino, através do domínio de seu corpo no âmbito sexual e de sua fragilidade física, assuntos que são amplamente discutidos, além disso, a segurança da mulher nos espaços públicos também são temas recorrentes na vida de qualquer mulher.

Não era apenas sobre a imagem da mulher que a realizadora gostava de problematizar, mas também a respeito das questões de gênero de um modo geral. A identificação feminina, assim como a masculina foram alvo de sua leitura irônica que trazia menos romantismo à narrativa e mais tensão para a criação de interpretações múltiplas e que despertassem o interesse sexual do espectador.

A consolidação dos gêneros narrativos contribuiu para a criação de estereótipos reproduzidos até hoje. Parece difícil quebrar esses vínculos com as tradições patriarcais, pois mesmo tratando-se de um olhar feminino, devemos lembrar que essa mulher foi criada dentro de uma sociedade patriarcal e também por isso, se trona mais difícil a dissociação do olhar, quando a mulher é colocada na posição do homem ao observar a heroína.

Os filmes curtos de Alice Guy-Blaché apresentam muitos outros elementos que extravasaram a questão da figura feminina, por questões de espaço selecionamos os que mais puderam contribuir para nossas análises a respeito da representação da mulher na obra da diretora, assim como alguns filmes que foram deixados de fora.

Seus filmes parecem atuais e devem ser analisados pelas plateias sob um olhar histórico e social, capaz de compreender que ao longo de todos esses anos que separam as narrativas mais antigas das mais atuais, os filmes apresentam pouca ou quase nenhuma evolução do que diz respeito à imagem da mulher e sua figura diante do olhar masculino.

De qualquer modo, assim como esse trabalho, outras indagações a respeito desse tema tem sido feitas, não só como forma de compreender a imagem da mulher, mas também para que logo passemos desconstruir essa figura e reconstruí-la de acordo com a necessidade de representação de cada um.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHIMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, Vol. 1, nº 1, janeiro-abril/2013. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/29127>>.

FERNANDEZ, M^a del Carmen Rodriguez et al. *Diosas del Celuloide: Arquetipos de Género en el Cine Clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2006.

FIELD, Charlotte; DIRIX, Emmanuelle (Orgs.). *A moda da década de 20*. São Paulo: Publifolha, 2004.

GUNNING, Tom. Tecendo uma narrativa: Estilo e contexto económico nos filmes Biograph de Griffith. In GUNNING et al. D. W. Griffith. *Cinematca Portuguesa - Museu do Cinema*, 2004.

GUY-BLACHÉ, Alice. *The memoirs of Alice Guy Blaché*. Maryland: Scarecrow Press Inc., 1996.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Traduçã: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995)

MCBANE, Barbara. Imagining sound in the Solax films of Alice Guy Blaché: Canned Harmony (1912) and Burstop Holmes' Murder Case (1913). *Film History*, Volume 18, pp. 185–195, 2006.

MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of Cinema*. The Continuum International Publishing Group, 2003.

MOTTET, Jean. As paisagens Griffithianas. In GUNNING et al. D. W. Griffith. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2004.

MULVEY, Laura. In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.

RABINOVITZ, Lauren. *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks and the Sights of Female Sexuality*. Camera Obscura, n. 23, 1991.

RAPPAPORT, Erika. Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no West End Londrino 1909-1914. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHLÜPMANN, Heidi. *Cinema as anti-Theater: Actress and Female Audiences in Wilhelminian Germany*. In: ABEL, Richard. Silent Film. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

SIMON, Joan et. al. *Alice Guy Blaché: cinema pioneer*. New York: Whitney Museum of American Art, 2009

SINGER, Ben. *Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly*. In: ABEL, Richard. Silent Film. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

STAIGER, Janet. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

