

CARMEN SANTOS EM AUDIOVISUAIS SOBRE AS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS DE DIRETORAS MULHERES

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Y LIVIA CABRERA

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Carmen Santos in audiovisual productions about women in Brazilian cinema: the perspectives of female directors

Resumen:

Na década de 1970, as mulheres do cinema brasileiro começaram a debater, coletiva e publicamente, as desigualdades que vivenciavam, chegando a criar a Associação Brasileira das Mulheres de Cinema. Ao mesmo tempo, voltaram-se para o passado a fim de valorizar as figuras fundamentais para a compreensão d'“A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta”, nome de evento realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1975. É neste contexto que se insere o primeiro filme dedicado a contar essa história: *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães. Depois de *Mulheres de Cinema*, é possível encontrar principalmente séries sobre o tema, como *Mulheres no Cinema*, exibida em 1993 pela extinta Rede Manchete, *As mulheres no cinema brasileiro*, veiculada pelo Canal Brasil em 2001, e *As Protagonistas*, com estreia prevista para 2021. No presente artigo, nos propomos a analisar como a atriz, produtora e diretora Carmen Santos, uma das mulheres mais importantes e controversas da história do cinema brasileiro, é construída em *Mulheres de Cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*. Nossa análise se dará em diálogo com os debates historiográficos e feministas que têm repensado a cinematografia nacional.

Palavras-chave: Carmen Santos, mulheres no cinema brasileiro, diretoras mulheres, audiovisuais, debates historiográficos e feministas

Abstract:

In the 1970's, women of the Brazilian cinema began to debate, collectively and publicly, the inequalities that they experienced, creating the Brazilian Association of Women in Cinema. At the same time, they turned to the past in order to value the fundamental figures for understanding of “The woman in Brazilian cinema: from the character to the filmmaker”, the name of a event held at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, in 1975. It is in this context that the first film dedicated to telling this story is shot: *Mulheres de cinema* (1976), by Ana Maria Magalhães. After *Mulheres de Cinema*, it is possible to find Other series on this theme, such as *Mulheres no Cinema*, show in 1993 by the extinct Rede Manchete, *As mulheres no Cinema Brasileiro*, broacast by Canal Brasil in 2001, and *As Protagonistas*, scheduled to premiere in 2021. In this article we propose to analyze how the actress, producer and diretor Carmen Santos, one of the most importante and controversial women in the history of Brazilian cinema, is built on *Mulheres de Cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no Cinema Brasileiro* and *As Protagonistas*. Our analyses dialogue with the historiographic and feminist debates that are rethinking nacional cinematography.

Keywords: Carmen Santos, women in Brazilian cinema, female directors, audiovisual, historio-

1975: Ano Internacional da Mulher e início da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas (ONU). Os movimentos brasileiros de mulheres encontram a “chancela” necessária para virem à luz e intensificarem sua ação política, fenômeno que se acentua quando muitas militantes de esquerda começam a retornar do exílio (Sarti, 1998; Pedro 2006; Pedro e Wolff, 2007).

Portanto, não é um acaso que tenha sido em 1975 que ocorreu o primeiro evento organizado pelas mulheres do cinema brasileiro que se tem registro: a semana de exposições e debates no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, intitulada “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”. Com diversos apoios, entre eles do Instituto Nacional de Cinema, da Empresa Brasileira de Filmes, do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo e da Fundação Cinemateca,

De 29 de agosto e 5 de setembro daquele ano, foram exibidos 55 filmes feitos por homens e mulheres, entre longas (inteiros e, em alguns casos, apenas fragmentos), médias e curtas-metragens. As pioneiras Carmen Santos e Gilda de Abreu estiveram presentes através da projeção de *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, Brasil, 1949) e *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969). Pertencente a uma geração intermediária entre Abreu e Silva e as idealizadoras do evento, a ainda hoje bastante desconhecida Carla Civelli e seu *Um caso de polícia* (Brasil, 1959) também foram referenciados (Sarmet e Tedesco, 2017: 119).

Apenas um ano depois, em 1976, a atriz e montadora Ana Maria Magalhães estreia na direção, com o filme *Mulheres de cinema*. Contemplada pelo edital Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (Melo, 2017), Magalhães resolve transformar o projeto de um curta em um média-metragem a fim de contar a história das mulheres no cinema brasileiro. O resumo de sua perspectiva ao contar essa história se aproxima bastante do nome do evento do MAM, inclusive por ela mesma ter sua origem na atuação.

Mulheres de cinema nasceu de um questionamento pessoal meu, sobre as atrizes de cinema. Porque a gente estava numa época, 1974, em que havia muita pornochanchada. Eu já não me sentia muito à vontade. Cheguei a fazer um [filme] com o Ody Fraga. Poderia ser uma transição, uma fase, mas não era o que eu queria. E fiquei pensando muito em: “Como as atrizes viviam de cinema no Brasil?” (Magalhães apud Melo, 2017: 102).

Desde essa produção pioneira, outras mulheres de cinema se propuseram a contar a história das mulheres no cinema brasileiro. Para isso, valeram-se principalmente do formato série. Como uma espécie de “fechamento” da movimentação das mulheres do cinema iniciada em 1975, e que tem entre seus últimos episódios a dissolução do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro e publicação de *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)* (Hollanda, 1989), encontramos *Mulheres no cinema*.

Dirigida e apresentada por Lúcia Murat, *Mulheres no cinema* é uma série de 10 episódios, os quais tinham duração aproximada de 16 minutos, foi exibida pela extinta TV Manchete, em 1993. De acordo com seus créditos, entre as fontes consultadas para a constituição do roteiro estava o próprio *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*.

Em 2001, o audiovisual no país não contava com significativas discussões e mobilizações por parte das mulheres. Tal conjuntura, no entanto, não impediu a veiculação de *As mulheres no cinema brasileiro* pelo Canal Brasil nesse mesmo ano. Idealizada por Norma Bengell, que também é sua narradora, e tendo à frente a realizadora Sonia Nercessian, parceira de Bengell de muitas décadas, a série, viabilizada através de recursos da Lei Rouanet e co-produzida pelo Canal Brasil e pela TV Brasil, contou com 4 episódios de pouco mais de 40 minutos.

Cabe destacar que, nesse momento, o movimento de mulheres no Brasil tinha pouca repercussão no meio cinematográfico, mas estava prestes a conquistar algo muito importante na esfera institucional: a criação, em pleno governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso, da Secretaria de Estado de Direitos da Mulher (SEDIM), vinculada ao Ministério da Justiça. Ademais, Norma Bengell, em *Mulheres de cinema*, já afirmava que pretendia fazer filmes que contassem histórias de mulheres, o que de fato concretizou em sua carreira atrás das câmeras, com filmes como *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979), *Eternamente Pagu* (1987), *Infinitamente Guiomar Novaes* (2003) e *Antionietta Rudge, o êxtase em movimento* (2003), produções que Bengell dirigiu. Registre-se, ainda, que Norma realizou outros trabalhos artísticos na música e no teatro, além do ativismo político, para resgatar a trajetória de algumas mulheres.

As protagonistas, série dirigida e apresentada por Tata Amaral, conta com 13 episódios de aproximadamente 26 minutos. Tanto pela presença da realizadora em cena quanto pelo foco específico nas cineastas mulheres, tem mais proximidade com *Mulheres no cinema*. Sua estreia, prevista para 2020, foi adiada para 2021 em decorrência da pandemia. No entanto, uma versão de *As protagonistas* em formato de longa-metragem foi exibida na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Esta última produção se insere em um contexto de reemergência das questões feministas no Brasil e de nova movimentação das mulheres no audiovisual nacional.

O audiovisual foi uma das áreas que acompanhou esta ascensão recente do feminismo, o que se materializou através de uma série de iniciativas focadas em reivindicar direitos e discutir o machismo no mercado de trabalho (e como ele muitas vezes aparece combinado com discriminações decorrentes de raça, orientação sexual e identidade de gênero). Assim, iniciativas e ações independentes surgiram com grande força por todo o Brasil, levando à criação de coletivos, grupos, plataformas, seminários, cineclubes, mostras e festivais dedicados ao protagonismo das mulheres (Sarmet e Tedesco, 2017: 2).

Ao realizarem audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro, estas cineastas expressam, cada uma inserida em seu contexto, insatisfações com a história do cinema brasileiro tal fora contada até então, e se propõem a construir, com imagens e sons, uma outra história não só para as mulheres que levam às telas, e sim para nossa cinematografia de maneira mais geral.

No presente artigo, propomo-nos a analisar como a personagem da atriz, produtora

e diretora Carmen Santos, uma das mulheres mais importantes e controversas da história do cinema brasileiro (e mobilizada pelas mulheres do cinema brasileiro desde o evento pioneiro “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”), foi construída em *Mulheres de cinema, Mulheres no cinema, As mulheres no cinema brasileiro e As protagonistas*. Para cumprirmos este objetivo, dividimos o texto em três seções: na primeira, apresentaremos as proposições mais comumente encontradas sobre Carmen nas obras dedicadas à história do cinema brasileiro; na segunda, trataremos de resultados de nosso estudo sobre o filme e as séries supracitados no que diz respeito às fontes utilizadas e à personagem Carmen Santos que cada um constituiu; e, na terceira, faremos uma síntese do percurso investigativo e tecemos algumas considerações finais.

Nossa análise se dará em diálogo com os recentes debates historiográficos e feministas, que têm repensado a cinematografia nacional e resultam em importantes publicações no país. Uma das grandes obras de referência da historiografia brasileira é *História do Cinema Brasileiro* (1987). Organizado por Fernão Pessoa Ramos, o livro se encontra entre a chamada Historiografia Clássica e Historiografia Universitária, esta segunda com trabalhos oriundos das primeiras décadas de pesquisas acadêmicas sobre o cinema brasileiro. Esse importante livro foi reorganizado em 2018 por Ramos e Sheila Schvarzman que, provocados pelo movimento revisionista, incorporaram, juntamente com seus colaboradores, novos objetos, métodos, documentação, outras artes e mídias, revisitando, complementando e alargando os enfoques convencionais, além de contar com maior diversidade nas escolhas de autoras/es.

Ressalte-se, também, o diálogo com recentes publicações que organizaram textos os quais trouxeram à luz as atividades de diversas mulheres no cinema brasileiro, tais como *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (Holanda e Tedesco, 2017), *Mulheres atrás das câmeras* (Lusvargui e Silva, 2019) e *Mulheres de Cinema* (Holanda, 2019), tendo sido os dois primeiros finalistas do Prêmio Jabuti, o mais tradicional prêmio literário do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Sublinhe-se, ainda, relevantes pesquisas acadêmicas realizadas em Programas de Pós-graduação brasileiros, dos quais podemos citar as empreendidas por Marcella Grecco de Araujo sobre Cleo de Verberena,¹ na Universidade de São Paulo, e de Ana Claudia de França (2021), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, sobre as mulheres no circuito de cinema em Curitiba nos anos 1970 e 80.

Carmen Santos sob o ponto de vista das histórias

A historiografia do cinema brasileiro, assim como seu próprio objeto, tem vivenciado, desde a metade do século XX, um processo de grandes transformações, desdobrando movimentações do campo da História. O cinema, então, passou a ser visto como um objeto de estudo no âmbito acadêmico, fonte histórica imbricada de questões e processos de seu tempo histórico (Schvarzman, 2008). No Brasil, a mudança se refletiu numa produção que se denominou Nova Historiografia Universitária (Autran, 2007), cujos trabalhos criticaram e repensaram os mitos e

¹ A tese Cleo de Verberena: cineasta brasileira vem sendo desenvolvida desde 2017 na Universidade de São Paulo.

periodizações construídos pela chamada Historiografia Clássica, apontando falhas e ausências, propondo pesquisas que questionavam verdades tidas como absolutas e procurando construir abordagens mais diversas.

Ao realizarmos um levantamento sobre a carreira de Carmen Santos nas obras que se propõem a contar a história do cinema brasileiro no período clássico da historiografia, encontramos uma personagem histórica de relevância, cuja presença e importância é reconhecida pelos autores, tais como Alex Viary (1959), Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Adhemar Gonzaga e Salles Gomes (1996), Francisco Silva Nobre (1955), Jurandyr Noronha (2009), dentre outros. Tais livros, em seus contextos de produção, empenharam-se em consolidar uma historiografia linear, evolutiva, que destacou os avanços tecnológicos e narrativos do cinema brasileiro, comemorou as primeiras conquistas, evidenciou momentos marcantes, sinalizou as dificuldades superadas e exaltou alguns pioneiros, como Afonso Segreto e o mérito de ter sido o primeiro a filmar em solo brasileiro, ou Adhemar Gonzaga, idealizador do primeiro estúdio cinematográfico padrão Hollywood no país.

Num olhar mais minucioso e crítico sobre a imagem de Carmen Santos nessa historiografia, percebe-se que há uma trajetória extensa, que começa em 1919, quando ela participa de seu primeiro filme, aos 15 anos, e se encerra com seu precoce falecimento, em 1952, porém disponibilizando poucos dados sobre seu trabalho. Ao longo de seus 48 anos de vida, Carmen é descrita primeiramente como uma talentosa e, sobretudo, bonita atriz, muito presente nos periódicos do período. Por vezes, suas iniciativas empresariais são lembradas, seguidas pela imagem de incansável batalhadora na constituição da indústria de cinema no Brasil. A maioria desses autores clássicos a reconhecem como a figura feminina mais importante das primeiras décadas da nossa cinematografia (Nobre, 1955), mas quase não desenvolvem sua trajetória para além de atriz e estrela de longas-metragens, como é o caso de *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955), de Silva Nobre. Muitas vezes, ela é a única mulher em meio a outras esquecidas pela história, com um trabalho dito inconsistente, falho, ou associado a algum diretor brasileiro de destaque. Alex Viary, em seu famoso *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), aborda as duas produções musicais da Brasil Vita Filme, *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), tratando apenas da parceria do diretor Humberto Mauro e do argumentista Henrique Pongetti. A produtora Carmen Santos, sendo também protagonista desses filmes, é lembrada pela sua atuação nas películas.

Importante frisar que Carmen Santos nunca deixou de trabalhar no cinema e, conseqüentemente, passou por diversos contextos históricos e grandes mudanças ao longo de sua vida. Assim, é difícil acreditar que tenha se limitado ao que está descrito em grande parte dessas enciclopédias que reúnem a história do cinema brasileiro, já que as mesmas obras dão indícios da sua personalidade empreendedora e da intensidade de sua luta pelo cinema brasileiro. Segundo Jean Claude Bernardet (1995), torna-se necessário colocar em suspeição as formas como se vinha pensando a história do cinema no Brasil, procurando questionar essa estrutura evolutiva, a definição de marcos, e investigar as inconsistências, como é o caso dessas pistas deixadas sobre a trajetória de Carmen Santos.

Foi essa a proposta de Ana Pessoa (2002) em *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, uma densa biografia da cineasta publicada 50 anos após seu falecimento, que destaca a complexidade de sua personalidade e a diversidade de suas atividades, especialmente no período do cinema silencioso. Pessoa mostra como Carmen Santos soube manejar muito bem a política do star system a favor dos seus projetos, encontrando uma via de se colocar num mercado que ainda se iniciava –composto quase que exclusivamente por homens–, abrindo espaço para emitir opiniões, buscar parcerias para seus filmes, divulgar suas intenções para o público e produzir diferentes formatos e gêneros narrativos. Esse trabalho de fôlego conseguiu ir muito além do que se sabia sobre Carmen Santos. Ao buscar diversificar as fontes e com um olhar atento às questões de gênero, demonstrou as intenções empresariais de Carmen e de que maneira ela conseguiu comandar sua própria carreira com um grau de independência jamais visto para uma mulher naquele momento (e bastante tempo depois), com direito a uma intensa participação política de liderança na indústria cinematográfica brasileira.

Com os instrumentos de pesquisa que temos acesso nos dias de hoje, ao menos antes da pandemia, é possível nos debruçarmos mais facilmente sobre os textos que acompanharam e retrataram Carmen Santos ao longo de sua trajetória, acessando diversos periódicos em plataformas como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, procurando cruzar esse material com os que estão disponibilizados em arquivos públicos (ainda que raros e espalhados), relacionando com os pequenos sobre seus trabalhos trechos publicados em livros... É fundamental a revisão de alguns conceitos aceitos na Historiografia Clássica, e as novas investigações devem seguir trazendo à tona novos dados para confrontar com o material existente, sem deixar de relacioná-lo ao contexto do período. Um bom exemplo disso é a compreensão da importância que os curtas-metragens e os filmes documentais tiveram para a cinematografia brasileira, pois possibilitaram o desenvolvimento técnico e a movimentação econômica de muitos realizadores e foram negligenciados pela história. No caso de Carmen Santos, acreditamos que a revisão passa necessariamente por compreender os papéis sociais, os estereótipos, os imaginários e as possibilidades para os diferentes grupos de mulheres ao longo do século XX em nosso país, demonstrando como alguns consensos construídos no passado devem ser criticados no presente.

Muitos historiadores clássicos e os oriundos dos primeiros trabalhos acadêmicos no campo utilizaram como fonte para seus trabalhos a história oral, com depoimentos de técnicos e jornalistas que vivenciaram o período, bem como os periódicos da época. São fontes que carregam as características de seu tempo e que foram consideradas por esta história de maneira panorâmica e pouco crítica, multiplicando visões preconceituosas, machistas e limitadas. Quanto à figura de Carmen, as histórias não se eximem de a descrever por suas características físicas, a beleza, a performance diante da câmera, certamente inspiradas pelos textos publicados em revistas de fãs, tal como *Cinearte*,² que se utilizavam de uma linguagem guiada pela política do estrelismo e pelo desejo masculino. Heloísa Buarque de Hollanda (1991) explica que as mulheres do cinema brasileiro, ainda que acumulassem funções técnicas durante as filmagens, tinham

² *Cinearte* (1926-1942), revista brasileira da Editora O Malho, foi oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista *Paratodos*, e se tornou lócus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro e pela força com que entrou no amplo debate acerca da industrialização do cinema no Brasil.

sua imagem vinculada à atuação e à performance corporal, com a imprensa priorizando comentários sobre seus atributos físicos em detrimento do seu trabalho.

Ao utilizar a imprensa como estratégia necessária para, sendo mulher, divulgar seus projetos e ser aceita no meio artístico, Carmen Santos também abriu espaço para ser rotulada e ter seu trabalho distorcido. Na pesquisa realizada por Ana Pessoa (2002), percebemos que os periódicos da época a retrataram como uma figura sempre exagerada, caricata, luxuriosa, que valorizava a aparência mais que tudo: “para mim, Carmen Santos era como uma deusa da mitologia grega, de gestos vaporosos e languidos, enternecida e vibratil, diante de um horizonte de arte. Sentia o meu amor desbragado pelo Cinema Brasileiro” (Marinho, 1932:30). Essa reputação construída pela imprensa foi muitas vezes utilizada na história, como ocorre no verbete de Carmen Santos na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Ramos e Miranda, 2000: 634), que a descreve como “a estrela mais conhecida da incipiente produção brasileira de então, pois se promovia através de fotos –muitas com caráter sensual– publicadas nas principais revistas cinematográficas”. A forma como conduziu sua carreira, pelo viés da fama, acabou sendo relacionada com os fracassos de seus projetos, sem considerar inúmeras dificuldades que ela, mesmo sendo a produtora, enfrentava para ser respeitada e obedecida; as interferências em sua carreira por parte de seu companheiro, Antônio Seabra, o detentor do capital; que os projetos eram muitas vezes divulgados em uma fase ainda embrionária, numa clara tentativa de se manter em evidência, angariar apoios para viabilizá-los, garantir expectativa e um bom lançamento, etc.

Seus insucessos eram automaticamente ligados à excessiva preocupação com a fama e o estrelato, e completamente desassociados do difícil contexto econômico, político e social que colocava diversas barreiras na produção cinematográfica brasileira. Um bom exemplo é Viany (1959), que em seu livro chama Carmen Santos e Adhemar Gonzaga de “crianças deslumbradas” e não os considera industriais do cinema, não ponderando todo o contexto que cercava essas iniciativas. Os fracassos de Carmen pesavam muito mais do que os de outros empresários da época, pois somavam-se às adversidades mencionadas a mentalidade da época que via a mulher como instável, vulnerável, demasiada, alvo ideal para piadas da imprensa. As chacotas são encontradas recorrentemente, em especial ao longo dos 12 anos de produção de *Inconfidência Mineira* (1948), filme que foi chamado de “crochet de Carmen Santos” em *A Cena Muda* (1940: 10).

Paradoxalmente, apesar de ter a imagem de alguém egocêntrica e autocentrada, Carmen também era descrita como uma mulher batalhadora, inteligente, uma “animadora” do cinema nacional. A história do cinema brasileiro muitas vezes reconheceu sua personalidade empreendedora, seu ativismo em defesa do cinema feito no país e seus esforços em constituir suas empresas: a F.A.B., Film Artísticos do Brasil e a Brasil Vita Filmes S/A. A primeira, talvez por não ter apresentado nenhum filme no circuito à época, não é citada nas obras mais antigas, mas a Brasil Vita está em Silva Nobre (1955) e Viany (1959), ainda que de maneira bastante breve. A história da F.A.B. só aparecerá em livros mais recentes, após a realização da pesquisa de Ana Pessoa (2002), que detalhou melhor esse percurso.

Tendo realizado esse levantamento com um olhar atento e crítico, notamos por que os

textos históricos a entendem como mais uma apaixonada e deslumbrada do que uma empresária ou uma produtora (Vianny, 1959). Arthur Autran (2007) explica que havia na Historiografia Clássica um certo pessimismo em relação às produções cinematográficas brasileiras, e muitas vezes os pioneiros foram entendidos como deslumbrados e fracassados. Mas, ao focarmos no que se escreveu sobre Carmen Santos, percebemos que ela aparece como uma espécie de mecenaz, uma mulher rica sustentada pelo companheiro, que financiava filmes para ela ser a protagonista. Carmen foi, na verdade, muito mais que isso.

Em sua dissertação de mestrado, Livia Cabrera (2020) acompanhou todos os anos de produção do longa-metragem *Inconfidência Mineira* (1936-1948), produzido, protagonizado e dirigido por Carmen Santos, e constatou que ela trabalhou muito, pesquisou as melhores maneiras de realizar seus projetos, estabeleceu parcerias com técnicos e intelectuais, se envolveu em discussões políticas e ajudou a formar entidades de classe em defesa dos interesses dos produtores. Em depoimento concedido pelo jornalista Pedro Lima,³ ele conta como Carmen tinha força e determinação para impor as suas decisões, afirmando: “Não, eu nunca vi a Carmen dirigindo. A Carmen não dirigia. Ela dirigia era o diretor”. E continua explicando o tamanho dos seus esforços, mas com um tom de julgamento: “Diretora de produção, diretora do diretor, diretora do fotógrafo, diretora dos artistas. Ela fazia tudo, tomava conta de tudo”. Carmen tinha uma função técnica muito importante e bem definida na organização de um estúdio e dos sets de filmagem, mas seu trabalho era visto como uma “intromissão” no trabalho dos outros técnicos (homens), a despeito dela ser a produtora e dona do capital. Estas “intromissões” lhe renderam a fama de “difícil”, “obsessiva”, “que brigava com todos os colaboradores”, abandonando os projetos sem conclusão, como o famoso rompimento entre Carmen e Mário Peixoto durante a aguardada produção *Onde a terra acaba* (1931). São situações que não surpreendem, já que muitas mulheres em postos de comando até hoje são descritas de maneira similar.

Com relação à sua atividade, a própria Carmen se defendia e se afirmava, mais uma vez, via imprensa: “Eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de ‘estrela’ – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade” (Pessoa, 2006). Esta famosa declaração de defesa e afirmação seria mobilizada por diretoras brasileiras de cinema várias décadas depois, o que fornece indícios sobre a necessidade de se combater permanências equivocadas na representação hegemônica de Carmen, mas também sobre certas continuidades, a despeito de mudanças importantes, das dificuldades que as mulheres seguem enfrentando ao fazer cinema no país.

O trabalho técnico realizado por Carmen Santos, coordenando diversas frentes nas filmagens, acabou quase sempre vinculado e diminuído pela presença de algum técnico expoente do cinema brasileiro. Tendo encomendado um argumento a Mário Peixoto logo após *Limite* (1931), a cobertura jornalística aguardou com expectativa o filme estrelado pela atriz e realizado pelo talentoso diretor, pouco se importando em abordar a estrutura de filmagem que

³ Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984. O acesso à entrevista foi possível graças a uma transcrição da mesma no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira. Pedro era amigo próximo de Carmen Santos e como jornalista acompanhou toda a sua carreira.

Carmen organizou na deserta Marambaia para a produção. Sem dúvida, um bom exemplo do não reconhecimento das reais funções de Carmen para além da atuação. Em 1982, Munerato e Oliveira comentam em seu livro como o trabalho das mulheres no cinema esteve subjugado ao homem, como um apêndice que acabou omitido pelos discursos históricos.

Analisando toda a trajetória de Carmen Santos em seu período como realizadora, Cabrera (2020) demonstrou o incansável labor da cineasta/produtora/atriz/defensora do cinema nacional e sua atuação em diversas frentes pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Ao produzir filmes em diferentes formatos e gêneros, estabelecer parcerias com profissionais renomados, pesquisar e investir em novas soluções técnicas, ela ia se inserindo nos nichos daquele mercado possível, tal como muitos outros pioneiros do cinema nacional sempre presentes nos cânones da História, entre os quais podemos citar Adhemar Gonzaga, fundador da Cinédia, o estúdio que equiparava em estrutura com a Brasil Vita Filme e que ficou na história como o grande exemplo de conjunto cinematográfico que o Brasil tivera, dentro do padrão hollywoodiano (Viany, 1959).

Conforme foi amadurecendo, Carmen Santos construiu o que entendemos como um segundo momento na sua trajetória, a de empresária e produtora. Em 1934, ano que fundou a Brasil Vita Filme, ela completava 30 anos e distanciava-se do desejo juvenil moldado pela cultura de Hollywood, do estrelato e da interpretação de mocinhas e *flappers*.⁴ Apesar de ainda jovem já ter demonstrado desejos empresariais (Pessoa, 2002), esse passo profissional se concretizou a partir da fundação da Brasil Vita Filme e da construção do seu estúdio, considerado um dos melhores do Rio de Janeiro por muitas décadas (Ramos e Miranda, 2000). Ao lado de outras empresas importantes, como a Cinédia e a Sonofilmes, seu trabalho resultou na consolidação de um estúdio nos moldes hollywoodianos, que oferecia condições da empresa se tornar uma referência na industrialização da atividade cinematográfica (Vieira, 2018).

Esse segundo momento da carreira de Carmen Santos é um recorte de sua trajetória pouco explorado na historiografia. O pioneiro trabalho de Ana Pessoa se dedicou a traçar e analisar o período do cinema silencioso, o impacto da política de estrelismo e a perspicácia de Carmen ao se utilizar dela para promover sua carreira e seus projetos. Ainda que Pessoa cite a fundação da Brasil Vita Filme e seus trabalhos nos anos 1930 e 1940, há ainda muito a ser explorado e trabalhado pela chamada Nova Historiografia Universitária do cinema brasileiro. Existe material espalhado pelos arquivos brasileiros que necessita ser reunido, estudado e divulgado. E há uma produção da história que precisa ser questionada e revisitada a partir de um viés fundamental quando se trata da trajetória de uma mulher em uma sociedade patriarcal e machista e em um ambiente profissional dominado por homens: o de gênero.

Ao proporem histórias audiovisuais das mulheres no cinema brasileiro –e, por conseguinte, do próprio cinema brasileiro, posto que a história das mulheres é ao mesmo tempo complemento e suplemento–,⁵ diretoras levaram às telas um descontentamento com a imagem

⁴ Mocinhas modernas, mais ousadas, que seguiam a moda e eram opostas às personagens ingênuas e puras, a clássica mocinha indefesa.

⁵ Em seu texto *História das Mulheres* (1992), Joan Scott identificou que a maioria dos estudos desenvolvidos nesta área ainda operava sob a lógica do complemento, uma constatação que até hoje permanece atual. Ao fazer tal apon-

de Carmen construída pela História Clássica, e tantas vezes reproduzida na bibliografia que a sucedeu, apresentando ampliações, ambiguidades, complexificações e outras perspectivas.

Outras Carmens despontam nos audiovisuais feministas

Conforme mencionamos anteriormente, o filme e as séries aqui analisados foram realizados ao longo de mais de 40 anos, e, portanto, em contextos bastante diferentes entre si. Não obstante, e para nossa surpresa, encontramos muitas convergências na personagem Carmen Santos construída por cada um deles, questão a qual trataremos a partir de agora.

Em *Mulheres de Cinema*, Ana Maria Magalhães dedica uma boa parcela do média-metragem, aproximadamente 6 minutos dos seus quase 38, a Carmen Santos. Utiliza-se de fotos, trechos de filmes, depoimentos de personalidades que conviveram com Carmen, além de frases da atriz publicadas na imprensa e lidas em *off* pela própria Ana Maria, construindo uma narrativa não-linear, mas que passa por algumas fases da carreira da pioneira, com destaque para os primeiros anos da atriz no cinema silencioso. Não chega a abordar os trabalhos da Brasil Vita Filme, com exceção de algumas imagens de *Inconfidência Mineira* (1948), o qual não é colocado em seu contexto. É interessante notar a limitação das informações, já que a produção é de 1976, período anterior à pesquisa de Ana Pessoa, iniciada no final dos anos 1980, e sua enorme contribuição em iluminar a carreira de Carmen.

Magalhães também opta por uma voz sobreposta masculina (Hugo Carvana), que lê os textos da imprensa que descrevem Carmen Santos a partir do olhar dos homens de sua época. A narrativa se vale de depoimentos de Humberto Mauro, em trechos colhidos do material empregado pelo produtor e jornalista Alex Viany em *Humberto Mauro: coração do bom* (1979), filme realizado no momento em que Viany se dedicou à organização de uma história do cinema brasileiro. As fotografias que vemos estão hoje disponibilizadas no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro e foram reunidas por outro pesquisador da história do cinema brasileiro, Jurandyr Noronha, e posteriormente entregues ao MIS/RJ.

Lúcia Murat, em *Mulheres no Cinema*, dedica o primeiro episódio de um total de dez a contar a história de “As precursoras” do cinema brasileiro (título dado a essa parte da série). Carmen Santos toma conta de quase todo o episódio, ainda que nos primeiros minutos a diretora sinalize o trabalho de Cleo de Verberena. Explora-se a diversidade de atuações da produtora, dos filmes realizados aos projetos coordenados e as atuações políticas. Conta a história de Carmen de uma maneira mais linear, mobilizando fragmentos de filmes, fotografias, imagens em movimento e fotos de cunho mais íntimo e familiar, além da narração da cineasta e cartelas

tamento, Scott destacou que “de alguma forma [buscava-se] incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história” (Scott, 1992: 77), e que por trás disso estava o pressuposto de que as mulheres poderiam caber no sujeito universal – homem, branco, heterossexual e pertencente às classes mais altas – que foi a base (oculta) das construções historiográficas no Ocidente. Contudo, no mesmo texto, a autora afirmou que a história das mulheres sempre será mais que um complemento; intencionalmente ou não, ela também será um suplemento. É assim que “podemos analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (Scott, 1992, p. 77), como atribuir um sentido homogêneo e estável à categoria mulheres ou tentar integrá-las ao suposto ser humano universal.

com declarações dadas por Carmen Santos à imprensa ao longo da sua vida. Murat opta por entrelaçar as atividades de Carmen em longas-metragens, dados mais conhecidos da sua trajetória, com seu trabalho de produtora, a fundação da Brasil Vita Filmes, seu percurso político e o engajamento de Carmen em meio a homens de cinema e outros intelectuais.

A produção é a que apresenta materiais mais diversificados, empregando imagens de Carmen, fotos e filmes, e raros registros íntimos da família e do cotidiano da pioneira em ambiente de lazer, oferecendo um lado mais humano da estrela. A narrativa é ainda enriquecida com imagens da versão do não concluído *Onde a terra acaba* (1931), dirigido por Mário Peixoto, e com Carmen Santos interpretando uma personagem sem o glamour que lhe era corriqueiro. Destaque-se, por fim, o depoimento de uma mulher sobre outra mulher, através da participação da atriz Luiza Barreto Leite.

A série realizada por Sonia Nercessian e Norma Bengell, *As mulheres no cinema brasileiro*, elenca em seu primeiro episódio vários nomes femininos do cinema, sendo dos quatro capítulos o que mais quantidade de mulheres fez emergir. Destaca a diversidade das mulheres nos trabalhos realizados além da atuação, chamando a atenção para a invisibilidade de muitas dessas trabalhadoras. Quase 10 minutos são dedicados ao percurso de Carmen Santos na história do cinema no Brasil, conseguindo trazer um bom panorama de todas as atividades de Carmen, seus projetos, as parcerias com nomes importantes da época, a proximidade com intelectuais e políticos, a fundação da F.A.B. e da Brasil Vita Filme, destacando a importância do estúdio construído por ela em 1934 para a história do cinema e da TV brasileiras. “Carmen dominava o entendimento do processo global do cinema, da produção à distribuição. Ela se juntou àqueles que pensavam no cinema na sua totalidade”, afirma o episódio. A obra também recorre à aproximação de Carmen com Cléo de Verberena, a mulher que entrou para a história como a primeira diretora de cinema do Brasil, demonstrando a consciência que ambas tinham do trabalho que faziam e do pioneirismo dele diante da sociedade.

O capítulo traz à tona os esforços de Carmen na condução do projeto de *Inconfidência Mineira*, o cuidado com a pesquisa, as construções de cenários, figurinos e indumentárias, equiparando o esforço com o que viria a ocorrer nos estúdios da Vera Cruz nos anos seguintes. Nercessian e Bengell optaram por mobilizar as imagens mais conhecidas de Carmen em fotos e filmes, utilizando também algumas das imagens recuperadas da primeira versão de *Onde a terra acaba*, reforçando a versatilidade da atriz interpretando diferentes papéis. A voz sobreposta é, sabidamente, de Norma Benguell, nome importante para a história do cinema no Brasil e que está inclusa nesse *hall* de trabalhadoras da indústria do cinema. Sua voz se mescla a depoimentos do diretor de cinema e TV Daniel Filho e de Jurandyr Noronha. Este tem muita importância no resgate da memória do cinema brasileiro, especialmente de Carmen Santos, por ter reunido boa parte do material de arquivo que temos disponível hoje em dia.

A última obra selecionada, *As protagonistas*, de Tata Amaral, aborda as mulheres pioneiras no cinema e a ausência delas na história no primeiro de 13 episódios, estruturando-o em cima da tríade de diretoras pioneiras no Brasil: Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu. Amaral dedica cerca de 12 minutos, quase metade da duração, para falar de Carmen,

contando o início da carreira como atriz, o desejo de ser empresária, a constituição da F.A.B. e da Brasil Vita Filme, o trabalho como produtora, o importante papel na defesa do cinema brasileiro e a inserção política. Como as demais cineastas, Tata Amaral usa na montagem fotografias de Carmen, imagens em filmes e entrevistas dadas à imprensa, lidas pela própria realizadora, que apresenta aos espectadores as personagens e a pesquisa se colocando na imagem, como o fizeram Norma Benguell e Lúcia Murat (a exceção é Ana Maria Magalhães, de quem só ouvimos a voz). Sobressai em trazer muitas imagens de jornais e revistas, importantes fontes para a recuperação dessas personalidades, e também em mostrar investigadoras brasileiras importantes no movimento revisionista da história do cinema no Brasil: as já citadas Marcella Grecco de Araujo, atualmente desenvolvendo tese de doutorado sobre Cleo de Verberena, e Ana Pessoa, autoridade em Carmen Santos.

Sem dúvida alguma, um dos aspectos mais destacados nas quatro produções é a devoção de Carmen ao cinema brasileiro. No média-metragem de 1976, a narradora conta ao público que Carmen “declararia mais tarde ter aprendido com o cinema ser a vida não apenas trabalho e sofrimento, mas também amor”. Na série de 1993, aparece escrita na imagem uma citação de Carmen Santos: “Sigo o meu destino, que nasci para o cinema e nada mais quero saber”. Como conclusão da parte dedicada a Carmen Santos na série de 2001, a narradora afirma: “como atriz, Carmen jamais se aprisionou a um tipo, pois as amarras não caberiam em sua complexa personalidade de mulher que respirou e viveu para o cinema”. E para abrir o “bloco Carmen Santos” de *As protagonistas*, a diretora optou pela seguinte frase de Carmen: “Minha única paixão é o cinema. Cinema, e nada mais que o cinema. Deus me livre de outra paixão”.

É preciso destacar a transgressão de gênero de Carmen Santos ao se posicionar de tal maneira. Carmen era uma mulher “casada” (ainda que tenha formalizado seu vínculo com Antônio Seabra apenas pouco antes de falecer) e mãe de dois filhos. Se até hoje são mal vistas mulheres mães que assumem que a profissão é a coisa mais importante de suas vidas, assim como as mulheres que explicitam que não querem filhos porque preferem se dedicar à profissão ou a outras atividades, é possível imaginar o furor que estas declarações causavam na primeira metade do século passado. Por conseguinte, também temos que demarcar a transgressão de gênero de Ana Maria Magalhães, Lúcia Murat, Sonia Nercessian, Norma Bengell e Tata Amaral ao escolherem dar tanta ênfase a tal ponto, entre as diversas facetas de Carmen Santos que poderiam ressaltar em suas obras. Ao agirem assim, elas alinharam filme e séries a importantes pautas de movimentos feministas de seus tempos e de momentos progressos.

Evidentemente que, tanto no caso de Carmen Santos quanto no das realizadoras, trata-se de uma opção que vai ao encontro de seus projetos político-cinematográficos. Para Carmen, uma mulher em busca de legitimação e afirmação em esferas dominadas pelos homens, apresentar-se como apaixonada e devota ao cinema era uma das muitas estratégias que ela mobilizava para ter êxito. Já para as diretoras, tal entrega reforça o argumento do quanto as mulheres se dedicaram ao cinema brasileiro e que, também por isso, devem estar mais presentes em sua história.

A sinalização da existência destes projetos político-cinematográficos não deslegitima

ou põe sob suspeição nem a pioneira nem os audiovisuais que estamos analisando. Pelo contrário, visibilizamos algo que está sempre presente, mas que várias vezes não é considerado ou trazido à discussão. Afinal, que processos de realização fílmica ou de escrita da História não se orientam, de forma mais ou menos consciente, por projetos político-cinematográficos e/ou historiográficos?

Ao considerarmos o que acabamos de expor, compreendemos uma segunda grande convergência entre *Mulheres de cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas* na construção da personagem Carmen Santos: o papel fundamental da sua atuação para o cinema brasileiro daquele período e dos que o sucederam. Ana Maria Magalhães se vale de Humberto Mauro, figura conhecidíssima e consagrada tanto no meio cinematográfico quanto nos estudos sobre o audiovisual em nosso país, para defender que “a Dona Carmen integrou-se de tal maneira no cinema, digamos, cinema brasileiro, que veio a ser um dos elementos mais importantes da história do nosso cinema”. Murat traz essa importância ao afirmar que Carmen, ao se aliar a Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, formou “um grupo que se tornaria, na prática, a linha de frente do cinema brasileiro” (uma afirmação bastante sudestecentrada, crítica que não poderemos desenvolver aqui). E recorda sua atuação na Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), entidade que promoveu pressões as quais resultaram na obrigatoriedade de exibição do complemento nacional, em 1934. Tata Amaral, por sua vez, recita trecho de uma fala de Carmen Santos na Primeira Convenção Cinematográfica Nacional:

O Brasil pode produzir bons filmes, como qualquer país. Tem artistas, tem técnicos, material ótimo e muito esforço e boa vontade. Há filmes brasileiros que rendem, só no Brasil, de 1000 a 2000 contos de réis. O Brasil precisa de cinema como de agricultura e fábrica de alfinetes. Cinema brasileiro é uma questão moral, não material. [...] Cinema brasileiro é pobre, livre e independente. Há de ser rico e poderoso, mas pelo seu trabalho, pelo próprio esforço. Cinema brasileiro quer ter a honra de trabalhar pelo Brasil desinteressadamente. Com um bom brasileiro.

Muito já se escreveu e se homenageou Carmen Santos pelo seu pioneirismo e importância no cinema brasileiro. Não obstante, são poucas as obras que aprofundam sua argumentação – em especial sobre a importância, posto que o pioneirismo é indiscutível – como o fazem Ana Pessoa (2002) e Livia Cabrera (2020), na academia, e Ana Maria Magalhães, Sonia Nercessian e, principalmente, Tata Amaral e Lúcia Murat, no cinema.

Isso não significa afirmar que, em dado momento, tais produções não tenham, sem que fosse a intenção, reverberado alguns estereótipos que acompanharam a trajetória de Carmen Santos e marcaram boa parte da bibliografia sobre ela. É esse o caso, por exemplo, quando ouvimos em *Mulheres de Cinema* que “pelas obsessões de Carmen como diretora, o filme [*Inconfidência Mineira*] iniciado em 1941 será concluído sete anos depois”.⁶

Sem entrarmos no mérito se houve ou não um comportamento excessivamente perfeccionista de Carmen em sua primeira e única obra como diretora, é indiscutível que os

⁶ O processo de produção de *Inconfidência Mineira* foi muito longo e complexo, e durou 12 anos – e não sete ou dez, como informado no filme e nas séries-. Para um estudo aprofundado sobre o tema, consultar Cabrera (2020).

atrasos e problemas de *Inconfidência Mineira* tiveram (também) como causa um grande incêndio na Brasil Vita Film, seu estúdio, e a impossibilidade financeira da dedicação exclusiva ao projeto. Em *Mulheres no Cinema*, Luiza Barreto Leite, atriz na produção, relata que o ideal dela era o *Inconfidência*, mas não era sempre que ela tava filmando. Ela filmava no intervalo de outros filmes” pois, ao contrário do que se propagava, Carmen procurava uma pluralidade nas suas produções, explorando um mercado ainda desconhecido, como fizeram outros empresários. Um desdobramento evidente da descontinuidade das filmagens, e que costuma ser atribuído a suposta personalidade difícil de Carmen, ponto ao qual retornaremos adiante, foi a mudança de muitos técnicos.

Em *As protagonistas*, a entrevistada Ana Pessoa pondera, sobre a associação de Carmen Santos e Humberto Mauro, que ele precisava trabalhar para sustentar a família, posto que não tinha nem família nem marido rico. E, em *Mulheres no Cinema*, a narradora postula: “filho de uma família muito rica, Antônio financiaria todos os projetos e fantasias de Carmen”. A inserção dessas falas na montagem sem um aprofundamento das reflexões vai ao encontro de ideias difundidas –e problemáticas– sobre Carmen, em particular, e sobre as mulheres (em geral brancas) pertencentes ou que conseguiam ascender às classes mais altas à época: a de que trabalhar, tendo um cônjuge rico ou família rica, era um capricho –como se trabalhar não envolvesse bem mais questões que a subsistência, em especial para mulheres–; e, como desdobramento desta primeira, que as atividades profissionais de Carmen Santos eram “fáceis”, já que mesmo que não gerassem lucro Antônio Seabra garantiria a continuidade.

Indiscutivelmente ter uma relação que cobria prejuízos nos negócios é um privilégio. Não obstante, isso não significa nem que Carmen Santos não trabalhasse muito para tentar tornar sua companhia produtora autossuficiente, nem que o capital dos Seabra não tivesse um custo. Esse custo, abordado por Ana Pessoa em suas pesquisas, é sinalizado, de forma bem tímida, apenas em *As mulheres no cinema brasileiro*: “consta que o diretor de *Urutau* teria sumido, levando consigo a cópia e o negativo do filme. Os outros dois [*A Carne* e *Mademoiselle Cinema*] teriam se perdido num incêndio, mas antes disso cópias e negativos teriam sido recolhidos pelo marido”. O recolhimento estaria diretamente relacionado ao tipo de personagem interpretado por Carmen e à exposição do corpo da atriz, que não seriam condizentes com a companheira (ainda que não esposa) de um Seabra.

Por fim, o episódio dedicado a Carmen Santos em *Mulheres no Cinema* inicia com a afirmação de que “foram muito poucas as mulheres atrás da câmera no início do cinema brasileiro. A precursora foi uma atriz bonita, vaidosa, moderna e intelectualizada. Chamava-se Carmen Santos”. E, apenas vários minutos depois, a narradora diz:

Mais uma vez Carmen mostra-se à frente do seu tempo. Era uma artista que sabia usar como ninguém o marketing, de uma forma que até hoje espanta. Suas fotos são enviadas com frequência às revistas, assim como todos os seus projetos existentes ou por existir são noticiados em ínfimos detalhes.

A questão que levantamos é se o público comum, acostumado a pensar a dinâmica atri-

zes-imprensa pela chave da vaidade, e não como estratégia de sobrevivência em uma sociedade na qual as mulheres vivem uma desvantagem estrutural (que se agrava na medida em que outras opressões se interseccionam com a de gênero), articula os dois momentos na direção do que Ana Pessoa pontua em *As protagonistas*:

Ela não está iludida com o papel da “starlete”, da *star*. Ela quer ser a protagonista, ela quer ser a star, ela quer ser a pessoa da mídia, ter a persona dela identificada com o projeto, mas não é um projeto egóico, de personalidade. É um projeto que tem a percepção da construção dessa atividade.

Entretanto, é fundamental destacar que a análise de *Mulheres de cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas* em geral nos levou a afastamentos e contraposições a estereótipos e olhares contra-hegemônicos, e a aspectos da trajetória de Carmen Santos que a historiografia do cinema brasileiro ainda precisam dar conta.

Um bom exemplo é a reiterada afirmação da parceria entre Humberto Mauro e Carmen Santos ter sido importante para a trajetória de ambos. Em praticamente toda a bibliografia sobre Carmen há um grande destaque para Mauro, mas quantos estudos existem sobre a importância dela para o cineasta? Se é exagerada a declaração de Daniel Filho, em *As mulheres no cinema brasileiro*, de que “foi ela que foi a Cataguazes salvar o que podia morrer, o famoso cinema de Humberto Mauro”, corroboramos o pensamento de Ana Pessoa que “o Humberto Mauro vem pro Rio de Janeiro pela Cinédia, então o Humberto Mauro, atraído pela ideia do projeto do Adhemar, vem pra Cinédia, onde ele trabalha com o Adhemar [...] até ter o rompimento com o *Ganga Bruta*. Onde a alternativa de emprego naquele momento era ela [Carmen]”. E isso não é qualquer coisa.

O próprio aprofundamento da relação entre Carmen e a imprensa, a qual, conforme indicamos acima, está presente em algumas das obras, é outro caso de afastamento de estereótipos. Contudo, é importante pensar que tal relação, que aparece como estratégica e inteligente (que sem dúvidas era), teve efeitos prejudiciais para a imagem de Carmen Santos em seu tempo e até hoje. Por precisar estar sempre na mídia para que fosse ouvida e respeitada, posto que era uma mulher, acabou tornando públicos projetos que não tinham nenhuma perspectiva de serem feitos. Sem este elemento, que não é o único, é impossível compreender a fama de “amadora” de Carmen Santos. A fama de alguém que, a despeito de seu indiscutível amor pelo cinema, era “imediatista”, não tinha planos e estratégias para a sua empresa e precisou interromper muitas das suas atividades.

Repensar a interrupção de tantos projetos de Carmen Santos é fundamental, e as obras apontam um dos caminhos possíveis, embora não adentrem nele: os impactos das questões de gênero no que foi a trajetória de Carmen. Uma das justificativas mais comuns é esse suposto amorismo da empresária, tese que não se sustenta quando analisamos a produção diversificada da Brasil Vita Filme (Cabrera, 2020) e consideramos que sua empresa foi responsável pelo grande êxito *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) –em especial porque, sabemos, o sucesso de um filme não está ligado apenas à direção, mas também a quem o estrela, produz, distribui, etc–.

Por inúmeros fatores estruturais (falta de políticas públicas, concorrência desleal do cinema estrangeiro, e principalmente estadunidense, *trusts*, etc.), a interrupção de projetos está mais próxima da regra que da exceção para os produtores brasileiros, fenômeno ainda mais intenso na primeira metade do século passado. Mas quantos profissionais homens foram julgados com o mesmo rigor e receberam a mesma fama que Carmen Santos? Ademais, tal tese subestima as capacidades cognitivas da mulher. Depois de décadas trabalhando integralmente com cinema, é bastante provável que uma profissional com trânsito em diferentes áreas dominasse “o entendimento do processo global do cinema: da produção à distribuição”, como defende a narradora de *As mulheres no cinema brasileiro*.

A “personalidade difícil” de Carmen Santos também é apresentada como motivo para as muitas interrupções de seus projetos. Carmen era a detentora do capital, da empresa, do estúdio e, como produtora, tinha não apenas a autoridade, mas a obrigação profissional de supervisionar todo o processo, interferindo sempre que necessário. Quase todas as mulheres que atuam audiovisual contemporâneo, procedentes de distintas regiões e com diferentes pertencimentos étnico-raciais, de classe e geracionais, têm relatado em entrevistas que pelo menos uma vez em suas carreiras foram contestadas, desrespeitadas e deslegitimadas por homens que estavam abaixo delas na hierarquia das funções dentro de um filme. Considerando a atualidade desta discussão em 2021, não é difícil imaginar a postura que Carmen Santos precisava adotar para poder fazer o seu trabalho entre as décadas de 1920 e início dos anos 1950.

Em *Mulheres no Cinema*, lemos uma citação de Mário Peixoto sobre episódio ocorrido em *Onde a terra acaba* (1931), projeto interrompido de Mário e Carmen: “Lembro de uma cena em que ela [Carmen] era esbofeteada. No auge da cena, o rapaz se descontrolava e tome tapa ... Ela era das tais que aguentava firme. E eu ia rodando... Ficou inchado e foi para a cama naquela noite com febre.”

Certamente a citação é aterradora hoje, mas seus elementos eram naturalizados à época, talvez pela própria Carmen Santos. A diferença de percepção de contexto precisa ser trazida à luz, sob o risco de anacronismo. Ao mesmo tempo, não impede que essas informações fortaleçam nossa compreensão do que significava ser uma atriz, e em especial uma atriz, produtora e diretora, no período em que Carmen Santos viveu. Da mesma forma, traz elementos que tornam imperativo suspeitar das fontes orais ou escritas que construíram Carmen Santos como “geniosa”, “teimosa”, “difícil”, “amadora”, “incompetente”, “instável” e apresentar rupturas nas relações e projetos como o fazem o filme e as séries aqui analisados, a exemplo de *As mulheres no cinema brasileiro*:

Carmen pede para Mário escrever um roteiro que a consagre como uma grande atriz. Assim nasceu *Onde a terra acaba*, cujas filmagens foram iniciadas em agosto de 1931. O filme, porém, não foi concluído. Carmen e Mário se desentenderam e as filmagens foram suspensas no final desse mesmo ano.

Um rompimento fruto de divergências mútuas entre profissionais: um cineasta genial, ainda que de um longa-metragem só, e uma atriz, produtora e realizadora que em diferentes

momentos da sua trajetória provou que sabia o que estava fazendo.

Considerações finais

Propusemos-nos, neste texto, a investigar como a atriz, produtora e diretora Carmen Santos foi construída no filme *Mulheres de cinema* e nas séries televisivas *Mulheres no cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*. O foco em Carmen se deu devido à sua importância para o cinema brasileiro e ao fato de ela sempre ser mobilizada quando se trata do tema, ao mesmo tempo em que apenas muito recentemente se verifica o surgimento de trabalhos acadêmicos que ampliam as pesquisas de Ana Pessoa.⁷

Nesse sentido, interessava-nos analisar como diferentes diretoras, que realizaram suas obras em distintos momentos históricos, criaram a personagem Carmen Santos. Ademais, questionamos quais teriam sido suas fontes, que convergências haveria entre tais discursos e se filme e séries se afastariam de alguma forma do que fora escrito pela maioria da história do cinema brasileiro sobre a pioneira.

Constatamos uma ampliação das facetas, ambiguidades e complexidades de Carmen Santos nessas versões audiovisuais da história das mulheres no cinema brasileiro antes que este movimento ocorresse na historiografia. Por outro lado, é perceptível nas séries a influência de vieses e fontes trazidas por Pessoa (que é citada nos créditos de *As mulheres no cinema brasileiro* e entrevistada em *As protagonistas*).

Entre os principais pontos de encontro de *Mulheres de cinema*, *Mulheres no cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*, destacamos a produção de uma imagem mais condizente com a trajetória de Carmen Santos, e não focada apenas na atuação e na beleza –perspectiva comum em obras de referências sobre o cinema brasileiro–; a ênfase nas suas múltiplas formas de dedicação ao cinema nacional; a relevância da associação de Carmen para carreiras e filmes importantes de nossa história; e a apresentação da sua personalidade determinada como, via de regra, positiva. Não obstante, foram/são partes de uma sociedade estruturalmente machista, e eventualmente também reproduziram estereótipos.

Ao fim da investigação, podemos afirmar que Ana Maria Magalhães, Lúcia Murat, Sonia Nercessian, Norma Bengell e Tata Amaral nos deixaram, através do cinema e da televisão, pistas importantes para a chamada Nova Historiografia Universitária: a necessidade de revisitar as parcerias que Carmen Santos estabeleceu dentro do cinema, a impossibilidade de se pensar qualquer aspecto da vida profissional da pioneira sem considerar as questões de gênero envolvidas, etc.

Fica a certeza de que Carmen Santos é uma figura que ainda precisa ser muito mais estudada –o que se pode afirmar sobre a maioria das mulheres do cinema brasileiro–. Pretendemos continuar em tal direção e fortalecer os debates historiográficos e feministas que

⁷ Para além dos já citados, consideramos pertinente destacar a dissertação de mestrado Carmen Santos: Autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas (Castro, 2021) e as teses de doutorado em desenvolvimento Carmen Santos na cinematografia brasileira: do dizível ao invisível, de Tatiana de Carvalho Castro, e A constituição da Brasil Vita Filme: A formação de um empresariado nacional entre o modelo studio system, o projeto governamental para o cinema e o diferencial brasileiro, de Livia Maria Gonçalves Cabrera.

têm repensado a cinematografia nacional.

Bibliografia

Bernardet, Jean Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.

Cabrera, Lívia Maria Gonçalves (2020). *“O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936-1948)*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. Niterói.

Castro, Tatiana de Carvalho (2021). *Carmen Santos: Autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em História. Niterói.

França, Ana Claudia Camila Veiga de (2021). *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Curitiba.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva

Holanda (organizadora) (2019). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa.

Holanda e Tedesco (organizadoras) (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Hollanda, Heloísa Buarque de (organizadora) (1989). *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Ciec/UFRJ; MIS; Funarj.

Lusvargui e Silva (organizadoras) (2019). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade.

Marinho, L. S. (1932). “Carmen Santos, a estrela de Onde a terra acaba”. *A Cena Muda*, 22 de março (30).

Melo, Luís Alberto Rocha (2017). “O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*”. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (organizadoras). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Muda, A Cena (1940). “Close Up”. *A Cena Muda*, 29 de outubro (10).

Nobre, Francisco Silva (1955). *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A.B.B.

Noronha, Jurandyr (2009). *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*. São Paulo: EMC.

Pedro, Joana Maria (2006). “Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 52, dezembro. Disponível em: <http://>

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200011.

Pedro, Joana Maria e Cristina Scheibe Woff (2007). “Nosotras e o Círculo de Mulheres Brasileiras: feminismo tropical em Paris”. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 14, janeiro-junho. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40109>.

Pessoa, Ana (2002). *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

_____ (2006). “Argila, ou falta uma estrela... és tu!” *Fênix*, Uberlândia, v. 3, a. III, n. 1, janeiro-março.

Ramos, Fernão Pessoa e Luiz Felipe Miranda (organizadores) (2000). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac.

Ramos, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (organizadores) (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. Dois volumes.

Sarmet, Érica e Marina Cavalcanti Tedesco (2017). “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (organizadoras). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

4

MAYO DE

2021

___ (2017). “Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo”. *Revista Estudos Feministas*, n° 25(3): 530, setembro-dezembro. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48260>.

Sarti, Cynthia (1998). A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. In: XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), XXI. Chicago: The Palmer House Hilton Hotel.

Schvarzman, Sheila (2008). “Cinema Brasileiro, História e Historiografia”. *Mnemocine*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia>.

Scott, Joan (1992). “História das mulheres”. Peter Burke (organizador). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.

Viany, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Vieira, João Luiz (2018). “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (organizadores). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1). São Paulo: Edições SESC.

Bio:

Marina Cavalcanti Tedesco é doutora em Comunicação e docente do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem experiência como roteirista, diretora e, principalmente, diretora de fotografia. Entre suas principais publicações estão a co-organização dos livros “Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano” (2013), “Feminino e plural: mulheres

no cinema brasileiro” (2017 - finalista do Prêmio Jabuti 2018) e “Cinematografia, Expressão e Pensamento” (2019), e o capítulo “Palavra forte - no cinema”, no livro “Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade” (2018), de Heloisa Buarque de Hollanda. Faz parte do comitê coordenador 2020-2022 da Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA).

Livia Cabrera é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda no Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, realizando pesquisas na área de história e política do audiovisual brasileiro, com trabalhos sobre o pioneirismo de Carmen Santos e a importância da companhia produtora, Brasil Vita Filme. É servidora pública com atuação na UFSCar, ANCINE e UFF, sendo atualmente gerente do Cine Arte UFF.

Marina Cavalcanti Tedesco (Universidade Federal Fluminense)

ninafabico@yahoo.com.br

Livia Cabrera (Universidade Federal Fluminense)

livia_cabrera@id.uff.br

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*