

Ana Maria Veiga

**CINEASTAS BRASILEIRAS EM TEMPOS DE DITADURA  
cruzamentos, fugas, especificidades**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em História Cultural.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dra. Joana Maria Pedro

Florianópolis - SC  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Veiga, Ana Maria  
Cineastas brasileiras em tempos de ditadura [tese] :  
cruzamentos, fugas, especificidades / Ana Maria Veiga ;  
orientadora, Joana Maria Pedro - Florianópolis, SC, 2013.  
397 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Cinema, História, Gênero, Ditadura. I.  
Pedro, Joana Maria . II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

**Cineastas brasileiras em tempos de ditadura:  
cruzamentos, fugas, especificidades.**

**Ana Maria Veiga**

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:

**DOCTORA EM HISTÓRIA CULTURAL**

**Banca Examinadora**

  
Prof.ª. Dra. Joana Maria Pedro (Presidente e Orientadora) – PPGH/UFSC

  
Prof.ª. Dra. Maria Izilda Santos de Matos – PPGH/PUC-SP

  
Prof.ª. Dra. Ramayana Lira de Sousa – PPGL/UNISUL


  
Prof.ª. Dra. Nueia Alexandra Silva de Oliveira – HST/UDESC

  
Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – PPGH/UFSC

  
Prof.ª. Dra. Ana Lize Brancher – PPGH/UFSC

Prof.ª. Dra. Simone Pereira Schmidt (suplente da casa) – PPGL/UFSC

Prof.ª. Dra. Marlene de Fáveri (suplente da fora) – PPGH/UDESC

  
Prof.ª. Dra. Eunice Sueli Nodari  
Coordenadora do PPGH/UFSC  
Florianópolis, 04 de março de 2013.





Para Sônia e Ana Luiza, por cada gesto de amor e por fazerem de mim uma pessoa melhor.

Para Maura, minha mãe, e Octavio, meu pai, que sempre me apoiaram em todos esses anos e desafios.



## Agradecimentos

Este trabalho solitário de escrita não foi tão solitário assim. Diversas pessoas e algumas instituições estiveram envolvidas em sua realização, tendo ajudado na elaboração do conhecimento que eu espero que esta tese possa oferecer.

Antes de mais nada, agradeço à minha querida orientadora, Joana Maria Pedro, por todo o apoio que deu ao meu trabalho de pesquisa, concepção e escrita da tese. Também pela confiança nas minhas escolhas, pela orientação precisa e pela amizade que foi dando frutos ao longo de todos esses anos. Muito obrigada, Joana, de coração!

Agradeço a participação ativa e fundamental da orientadora do meu estágio doutoral na França, Mônica Raísa Schpun, que algumas vezes virou minha cabeça, com suas palavras francas e sempre bem colocadas, o que me ajudou a chegar ao rumo tomado pela tese. Obrigada também pela acolhida em Paris, Mônica!

Não posso deixar de agradecer imensamente às duas cineastas brasileiras que entrevistei para esta pesquisa, que me cederam gentilmente cópias de seus filmes e com quem estou em contato até hoje. Helena e Tereza, seus filmes foram o combustível deste trabalho e ele é também para vocês. Suas críticas serão muito bem-vindas.

Sônia Maluf, minha companheira de vida e grande interlocutora, merece mais do que agradecimentos. Que você nunca perca essa paciência e esse olhar carinhoso.

Esta tese também contou com os importantes conselhos da professora Simone Pereira Schmidt e do professor Alexandre Busko Valim, que estiveram na banca da qualificação, em 2010. Nem tudo o que foi sugerido foi seguido, mas espero ter feito um bom trabalho.

Aproveitei bastante as indicações teóricas e analíticas da professora Cláudia de Lima Costa durante sua disciplina que cursei, sobre gênero e cinema. Agradeço também aos professores e professoras da pós-graduação em história, que estimularam minhas reflexões teóricas e a escolha de métodos de análise e pesquisa.

A Ramayana Lira, agradeço por me trazer a epígrafe que faltava a esta tese. E a Ana Brancher pelo carinho de uma atenta revisão.

Agradeço ao pessoal do LEGH – Laboratório de Estudos de Gênero e História, da UFSC – do qual faço parte e onde desenvolvi os argumentos do projeto que se transformou em tese. Obrigada a Cristina, Joana, Janine e Roselane, e também aos colegas.

Aos amigos e amigas, que bom que continuam sendo meus amigos, mesmo depois desses quatro anos... Márcia, Maria Cristina, Eleonora, Marina, Tati e Tico, Lala, Katya, Alexandre, Fátima, Paulo, Edson, Gabi, minha irmã Manú... (me desculpem os outros, mas vou parar de enumerar). E um super agradecimento ao Piva, por ter feito as fotos e as cópias na Cinemateca, em São Paulo. Valeu, Craudão!

À minha pequena Pingo, obrigada por odiar meu computador e me mostrar que a vida não é só uma tese. Essa parte se estende também à ampla família Maluf, meus amigos queridos e estimuladores intelectuais.

A pesquisa que realizei aconteceu em algumas etapas. No Rio de Janeiro, agradeço à disposição e aos contatos feitos por Heloísa Buarque de Hollanda e também à sua equipe do PACC – Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da UFRJ, onde consegui entrevistas, filmes e gravações de áudio sobre as cineastas brasileiras. Obrigada também a Vanessa Pedro e Gabriel pela acolhida em sua casa durante a pesquisa carioca.

Em Buenos Aires, agradeço ao pessoal do Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, a María del Carmen e Andrés, que instruíram minha pesquisa em jornais e me cederam cópias de filmes. Também a Patricia Maldonado, administradora do acervo de María Luisa Bemberg, pelo material cedido, no meio dele as cópias dos curtas-metragens da cineasta, e ainda por sua entrevista.

Agradeço especialmente às minhas entrevistadas Marta Bianchi, Graciela Maglie, Mirta Henault, Sara Torres e Lucrecia Oller, que contribuíram para a compreensão da recepção e da circulação dos filmes de Bemberg. A Fernanda Gil Lozano, que me apresentou anos atrás a Mirta e a Sarita. E aos amigos Fátima e Ignacio por sua carinhosa acolhida.

Em Paris, agradeço ao pessoal da École des Hautes Études en Sciences Sociales, pelo apoio estrutural. Também ao professor Alberto da Silva, pelas leituras, conversas, contatos e trocas profissionais, que em muito enriqueceram meu trabalho. E aos amigos Beto, Olivier e Nelly, Mirella, Miriam, Márnio, Theo, Fernanda e Raquel, pois sem vocês os dias de frio não teriam sido tão quentinhos. Obrigada também a

Christian e aos músicos e dançarinos dos domingos na rue Mouffetard, pela inspiração.

Agradeço à professora Geneviève Sellier, por sua entrevista, a Nancy Berthier, pela cópia do filme *De cierta manera*, da cubana Sara Gómez, e aos professores Jacques Aumont e Michel Marie pelas breves conversas e sugestões.

Por fim, meus maiores agradecimentos à CAPES, por ter investido no meu trabalho e proporcionado uma guinada no meu rumo profissional. Então vamos a ele...



Sob os grandes acontecimentos ruidosos, os pequenos acontecimentos do silêncio, como sob a luz natural, as pequenas fulgurâncias da Ideia.

(Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*)





## RESUMO

Esta tese trata dos filmes realizados por três diretoras brasileiras durante o período da ditadura militar (1964-1985), atravessados pela irrupção das reivindicações de emancipação e igualdade para as mulheres, principalmente nos anos 1970, e pela repressão do regime militar e seu órgão de censura, que buscavam moralizar a sociedade e manter as mulheres em seus papéis privados, tradicionalmente estabelecidos dentro da cultura e da sociedade brasileiras. Diante desse contexto, busco cartografar os caminhos por onde passam as carreiras de Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina, esboçando e delineando contatos, circulações, citações e influências por meio de outros filmes e cineastas, do movimento de resistência à ditadura e dos “novos cinemas” que surgem a partir dos anos 1950, no período pós-segunda guerra mundial, entre eles o chamado “cinema de mulheres”, que trato aqui como um acontecimento. De maneira radical, essas diretoras adquiriram agenciamento, expandindo os horizontes da esquerda e questionando irreversivelmente o lugar das mulheres dentro das propostas de uma nova sociedade. Os efeitos de uma herança pós-colonial perpassam a produção cinematográfica latino-americana, gerando no período recortado a necessidade de se buscar uma “identidade”, relacionada à resistência e a um sonhado novo cenário político, cultural e socioeconômico. A busca de novas estéticas estava intimamente ligada à política e isso esteve presente no trabalho dessas diretoras. A particularidade do cinema realizado por elas é a meta de compreensão desta tese, que busca seus cruzamentos, fugas e especificidades, que se expressam através da linguagem fílmica, mas que se fundem ao cenário de reivindicações dos movimentos sociais contemporâneos.

**Palavras-chave:** Cinema realizado por mulheres, Ditaduras, Agenciamento, Rizoma



## ABSTRACT

This thesis deals with films made by three Brazilian women directors during the military dictatorship (1964-1985), together with the eruption of claims of emancipation and equality for women, mainly in the 1970's, and by the repression of the military government and its censorship organism, which tried to moralize society and keep women in their private roles, traditionally established inside Brazilian culture and society. In this context, I intend to draw a map of the pathways by which passed through Helena Solberg, Tereza Trautman and Ana Carolina's careers, drafting contacts, circulations, citations and influences through other films and directors, the movement of resistance toward the dictatorship and the "new cinemas" that emerged from the 1950's, in the post-second world war period; between them "women's cinema", which I understand here as a happening. In a radical way, these directors acquired agency, expanded the left horizons and irreversibly questioned the place of women inside the purposes of a new society. The effects of a post-colonial heritage crossed Latin-American film production, generating at that moment a necessity of looking for an "identity" related to resistance and to the dream of a new political, cultural and social-economical scenario. The search of new aesthetics was closely related to politics and it was represented in these directors' films. This thesis goal is the particularity of the cinema made by them, looking for their crossroads, escapes and specificities, which are expressed through filmic language, but that are mixed to the contemporary social movements' vindications scenario.

**Key-words:** Women's cinema, Dictatorship, Agency, Rizome



## SUMÁRIO

CINEMA, FEMINISMO E DITADURA: UMA APRESENTAÇÃO	19
<b>1 OS “NOVOS” CINEMAS: A REVOLUÇÃO PELA METADE</b>	<b>37</b>
1.1 UMA ESCOLA QUE VEM DA ITÁLIA .....	42
1.2 “CINEMA DE AUTOR”, UMA VIRADA SUBJETIVA .....	57
<b>1.2.1 Circulações: outros “novos cinemas” e as mulheres cineastas na crítica francesa .....</b>	<b>75</b>
1.3 NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO (UMA IDEIA NA CABEÇA, UMA CÂMERA NA MÃO) .....	98
<b>1.3.1 <i>Cine Imperfecto</i> em Cuba .....</b>	<b>101</b>
<b>1.3.2 <i>Nuevo Cine Argentino</i> e <i>Cine Liberación</i> .....</b>	<b>104</b>
1.4 CINEMA NOVO BRASILEIRO, PARA “MACHOS, RAÇUDOS” .....	110
<b>1.4.1 Os lugares das mulheres no universo filmico de Glauber Rocha .....</b>	<b>123</b>
<b>2 UM ACONTECIMENTO CHAMADO “CINEMA DE MULHERES” .....</b>	<b>131</b>
2.1 TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA DO CINEMA .....	133
2.2 <i>WOMEN &amp; FILM</i> E A CRÍTICA FEMINISTA DO CINEMA ..	139
2.3 O ESPECTRO DO ESSENCIALISMO .....	143
2.4 OS FESTIVAIS E OS ESPAÇOS DO CINEMA DE MULHERES .....	151
2.5 REALIZADORAS EUROPEIAS, UM HORIZONTE .....	163
<b>2.5.1 Agnès Varda – “mãe” da <i>Nouvelle Vague</i>? .....</b>	<b>164</b>
<b>2.5.2 Lina Wertmüller – o “destape” à italiana .....</b>	<b>181</b>
<b>2.5.3 Chantal Akerman – o cinema de vanguarda como resposta .....</b>	<b>202</b>
<b>2.5.4 Laura Mulvey – a teoria na prática .....</b>	<b>219</b>
<b>3 NO BRASIL: CINEMA, FEMINISMOS E DITADURA .....</b>	<b>227</b>
3.1 TEREZA TRAUTMAN – NO MEIO DO CAMINHO, UMA PEDRA .....	233
3.2 ANA CAROLINA – CONTORNANDO (E CUTUCANDO) A DITADURA .....	261
3.3 HELENA SOLBERG – <i>BYE BYE</i> CENSURA! .....	296
<b>3.3.1 Cruzando dados e histórias .....</b>	<b>325</b>

<b>4 CONTRAPONTO LATINO-AMERICANOS .....</b>	<b>331</b>
4.1 MARÍA LUISA BEMBERG – UM SOLO ARGENTINO .....	332
4.2 SARA GÓMEZ – UMA BREVE HISTÓRIA CUBANA .....	351
CRUZANDO HISTÓRIAS, BORRANDO FRONTEIRAS: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES .....	365
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>375</b>
<b>ENTREVISTAS .....</b>	<b>395</b>
<b>REVISTAS E JORNAIS .....</b>	<b>396</b>
<b>ARQUIVOS CONSULTADOS .....</b>	<b>397</b>

## CINEMA, FEMINISMO E DITADURA: UMA APRESENTAÇÃO

Esta tese tem como objeto de análise o cinema realizado por três diretoras brasileiras que rodaram filmes no período do regime militar, instaurado no país de 1964 a 1985. Os trabalhos de Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina são bastante distintos em termos estéticos e de linguagem cinematográfica, mas apresentam algumas características comuns, como o fato de terem sido realizados por mulheres, brasileiras, sob ditaduras, e também por colocarem em evidência personagens femininas e questões diretamente ligadas à assimetria de gênero que passaram a ser temas de filmes realizados por mulheres, principalmente a partir dos anos 1970. O debate feminista esteve presente em suas obras, ao mesmo tempo em que a repressão militar buscava estabelecer normas de conduta para as mulheres na sociedade brasileira.

Considerando a inserção dessas diretoras nos “novos cinemas” que surgem no pós-segunda guerra mundial – entre eles os novos cinemas latino-americanos e o cinema realizado por mulheres – e também suas indicações de influências e identificações no campo cinematográfico, busco responder a algumas questões. Havia um projeto latino-americano de cinema realizado por mulheres? Quais as características comuns, tendências gerais e especificidades do cinema dirigido por elas? Como o trabalho das cineastas brasileiras foi construído diante do duplo contexto da expansão do pensamento feminista de emancipação das mulheres e da repressão militar no Brasil? Que novas estéticas esse cinema produziu, em diálogo com o cinema feminista e com os novos cinemas, incluindo os latino-americanos? Enfim, que cinema é esse?

Parto da perspectiva de que os filmes de Solberg, Trautman e Ana Carolina realizados durante o recorte temporal proposto são “acontecimentos”. Eles trazem estilos e características próprios, mas que podem ser cartografados seguindo as linhas entrelaçadas do cinema realizado por mulheres que se expandia em diversos países, proporcionando trocas, cruzamentos, circulações e apropriações, tocando e transformando os contextos aonde chegavam.

Além de estarem politicamente envolvidas na resistência ao poder ditatorial e à opressão social, cultural e econômica sobre as mulheres – o que ficava evidente na estética de seus filmes –, essas diretoras tiveram

de passar pelo crivo de seu próprio meio profissional, massivamente formado por homens, muitos deles identificados com o “cinema de autor” lançado pela *Nouvelle Vague* francesa ainda no final dos anos 1950. Para eles, teriam de mostrar que eram “artistas” do cinema, não apenas mulheres que tentavam usar o meio para falar de seus assuntos pessoais. Já o novo cinema latino-americano constituiu-se num campo onde a produção era movida pela política de esquerda, anti-imperialista. Para muitos desses cineastas, de acordo com um pensamento conservador de esquerda, os ideais feministas teriam origem pequeno-burguesa, já que a questão das mulheres seria contemplada pela Revolução. Esta questão faz do trabalho das cineastas com consciência de gênero linhas de fuga na produção fílmica daquele momento.

Para trabalhar esse cinema como acontecimento, recorro ao argumento de Michel Foucault, que no final dos anos 1960 já propunha uma reviravolta na pesquisa histórica, com a abertura de “uma história viva, contínua e aberta” (Foucault, 1997 [1969]: 16), que buscasse “[...] séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou de acontecimentos repetitivos”. O “acontecimento” tornava-se, com Foucault, “monumento” e a descontinuidade um elemento fundamental na análise histórica, de acordo com ele (1997 [1969]: 10). Os filmes realizados por mulheres fariam a raridade na série constituída pelos novos cinemas daqueles anos, pela maneira com que eram criticados ou ignorados pelas publicações focadas no *mainstream*<sup>1</sup> (eixo central) cinematográfico.

O meio cinematográfico “revolucionário” na América Latina, onde o Cinema Novo tomava papel central, sofreria uma crítica importante com a irrupção do cinema realizado por mulheres, que propunha uma amplitude ao conceito de revolução, convocado a abarcar também a igualdade de gênero. O Cinema Novo aparece como referência marcante na produção das brasileiras, ao lado do cinema europeu (italiano e francês) e do cinema de mulheres. Busquei seguir suas indicações também como espectadoras que se formavam cineastas a partir dos anos 1960 e assim traçar uma cartografia imaginária para o que chamo nesta tese um “rizoma-cinema”, com suas linhas centrais, de caráter molar, e suas linhas de fuga, de face molecular.

O conceito de rizoma, trazido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, será utilizado como instrumento analítico nesta abordagem para discutir

---

<sup>1</sup> Termo usado na crítica cinematográfica para designar filmes comerciais, vistos por um grande público.



a expansão de práticas e conhecimentos no campo cinematográfico, assim como os múltiplos sentidos e direções desse cinema. Para os autores, o rizoma é composto de hastes subterrâneas, é uma anti-genealogia; ele não se constitui por unidades, mas por dimensões. “[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza”, colocando em jogo regimes de signos diferentes (Deleuze e Guattari, 2004 [1995]: 32).

Com sua expansão horizontal subterrânea, o rizoma pode emergir nos mais distintos contextos e localizações, e é isso que busco cartografar no que se refere a cruzamentos, fugas e especificidades do cinema realizado por mulheres com relação aos outros novos cinemas contemporâneos a ele. Portanto, não se trata de algum tipo de “vegetalização do social”, como alguns críticos dessa abordagem poderiam sugerir, mas da tentativa de explorar horizontalmente tais relações, mapeando a abrangência de uma ampla teia social.

A própria prática dessa produção filmica aponta para o que Guattari (2011: 109) chamou “agenciamento coletivo”, que articula um “desejo coletivo”, no caso de contestação e reivindicação. No centro de minha análise, o cinema que começa a ser realizado por mulheres é contraposto às linhas centrais (masculinas) do cinema. Ele é tomado como um agenciamento, que logo se transformaria em ação.

Ainda nos primeiros anos 1970, com a criação dos festivais europeus de cinema feito por mulheres (os primeiros tomaram lugar em Edimburgo, na Escócia, e em Nova Iorque, ambos em 1972), foi cunhado o termo “cinema de mulheres” (*cinéma de femmes, women's films* ou *cine de mujeres*) para dar conta de um campo em franca expansão na Europa, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo, como a América Latina. Essa classificação de cinema, que gerou polêmica e ganhou relevância nos debates em torno do tema, pode ser analisada como um acontecimento histórico, que acompanhou a emergência dos movimentos feministas em diversas partes do mundo e com eles dialogou.

Os debates sobre o “essencialismo” presente no termo “cinema de mulheres” atravessou os anos 1970, chegando aos 1980, portanto abordarei na tese parte desta discussão, que não pode ser ignorada ao se trabalhar sobre esse acontecimento histórico: o surgimento e a tomada de importância do cinema dirigido por mulheres brasileiras e por tantas outras em diversas partes do mundo.

O “cinema realizado por mulheres” (não apenas o “cinema de mulheres”), que está no foco principal desta tese como instrumento de uma retórica política, foi central para difundir o debate e a crítica sobre sua representação naquele momento. É por meio dele que busco um lugar para contribuir com a discussão sobre os espaços e as estratégias de disputa em que as mulheres conseguiram fazer ecoar reivindicações, sem perder de vista as relativamente novas possibilidades da historiografia e sua interdisciplinaridade no campo dos estudos culturais, que permitem olhar para os filmes como documentos históricos e lidar com eles sob esta perspectiva.

Grande parte das fontes desta pesquisa foram encontradas em acervos, cinemas e lojas de DVDs em Paris, durante o estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales, supervisionado pela professora Mônica Raísa Schpun. As leituras na biblioteca da *Foundation Maison des Sciences de l'Homme*, as pesquisas e sessões de cinema na *Bibliothèque du Film*, as visitas ao setor de periódicos da *Bibliothèque Nationale de France* e as muitas idas aos cinemas para assistir a filmes dos anos 1960 e 1970 tiveram lugar de importância e prazer neste trabalho.

Não é de hoje que as manifestações artísticas, entre elas o cinema, são observadas como maneiras próprias de linguagem, que remetem a contextos históricos e a referências materiais, o que garante sua credibilidade e faz de seu conteúdo uma possibilidade para o diálogo com o público, também ele um interlocutor.

A abordagem que proponho para realizar esta reflexão passa por alguns eixos de análise: a relação entre teoria do cinema e história; a relação entre cinema, representação, agenciamento e poder na história contemporânea; a teoria e a crítica feminista do cinema; gênero; e também estudos culturais, que incluem discussões sobre o específico latino-americano.

O lançamento do capítulo de Roberto Schwarz “As ideias fora do lugar”, no Brasil de 1973, gerou polêmica e deu início a um debate sobre a “inevitável superioridade da Europa” diante do contexto de subdesenvolvimento brasileiro, sugerida pelo autor (Schwarz, 1973: 155). Numa crítica mordaz à herança escravista, Schwarz argumentava que as ideias vindas do estrangeiro apenas poderiam ser expressadas no país por meio de “contrastes, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações, o que for” (1973: 156). Nas artes, afirmava que “[...] sempre houve um modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas de modo que

refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos”. Completava dizendo que o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio e que essas ideias estariam “fora de centro” em relação ao seu uso europeu (Schwarz, 1973: 159).

A proposta que apresento neste trabalho, que busca cartografar trocas e circulações mesmo que desiguais, vai num sentido diferente, senão oposto, ao argumento expresso nesse texto de Schwarz, que completa exatos quarenta anos<sup>2</sup>. Além disso, o rizoma não distingue nem prevê as diferenças como determinantes em suas conexões. Existem linhas centrais e linhas de fuga que relacionam-se entre si, criando dimensões diversas, e isso constitui sua cartografia.

Respostas ao argumento de Schwarz foram dadas ainda nos anos 1970 por alguns pensadores, entre eles Maria Sylvania de Carvalho Franco (1976), que viu na “teoria da dependência” o pressuposto de uma “diferença essencial”. Para ela, as mudanças não viriam dos “centros adiantados” para os “países atrasados”, como na teoria das ideias fora do lugar. De acordo com Franco, a análise indicada não seria a de uma possível dependência gerada por uma relação causal, mas a da concepção de uma consciência social, ajustada a oportunidades políticas (Franco, 1976: 61-64). Para a autora, as ideias “estão no lugar”, o que atestaria a compatibilidade do escravismo com o ideário liberal da época.

Mais recentemente, Jesus Martín-Barbero (2003) ajuda a pensar as relações de poder e o papel dos meios de comunicação neste contexto. Também Nelly Richard (2002) e María Luisa Femenías (2006), entre outros/as, teorizam sobre a especificidade latino-americana e a produção de teorias fora dos grandes centros. O mesmo se aplica às representações filmicas, que entram em contato, dialogam, citam obras estrangeiras, mas estão embasadas em solos próprios, lidando diretamente com os problemas de sua localização e situação política, cultural, social e econômica.

Nelly Richard critica os argumentos que separam a teoria elaborada nos centros (Europa e Estados Unidos) em oposição à experiência realizada nas suas periferias; neles, discurso e experiência

---

<sup>2</sup> Lembro que o autor rediscutiu em 2012, no livro *Martinha versus Lucrécia* (São Paulo, Companhia das Letras, seu ensaio de 1973. Não pretendo aprofundar aqui uma nova crítica a seu texto, mas citá-lo como gatilho de um debate de grande fôlego que, da maneira diversificada, se estende até os nossos dias.

estariam em polos opostos, numa comparação da prática latino-americana com a teoria metropolitana, sendo a primeira reconhecida como a autenticidade do vivido e a segunda como abstração conceitual. Para Richard, a periferia também é um polo que emana conhecimentos e “as sofisticções da teoria metropolitana se tornam abusivas” para quem pensa em termos de América Latina “[...] se necessita de mais ação que de discurso; mais compromisso político do que suspeita filosófica; mais denúncia testemunhante que arabescos desconstrutivos” (Richard, 2002: 145).

Em uma escala diferente, podemos pensar na representação das mulheres no cinema em contraposição à autenticidade do vivido, numa escala hierárquica que as relega a uma condição subalterna diante da elaboração de sua própria imagem. Sob outro aspecto, é possível questionarmos se há uma hierarquização do cinema realizado por diretoras latino-americanas diante do material produzido nos países do Norte, sendo que é lá onde surge a crítica feminista do cinema, que não reconhece, naquele momento, outras expressões cinematográficas fora de seu eixo.

Na coletânea **El cine argentino de hoy**, Viviana Rangil (2007) percebe o cinema em seu país como lugar de crítica e ação política, que ganha espaço no campo teórico dentro dos estudos culturais, por seus cruzamentos e hibridismos (2007: 19). Tomo emprestadas suas palavras, pois trabalharei sobre o cinema argentino em alguns momentos da tese. De acordo com esta autora, o cinema nacional argentino é composto por filmes que “olham para dentro” e se inscrevem numa identidade política, econômica e cultural própria, mas ao mesmo tempo se inserem no “latino-americano”, “[...] porque não se pode conceber uma Argentina ilhada, mas dentro de um contexto latino-americano, e dentro de uma globalização marcada a partir da América Latina (e não como força imposta pelos bloqueios de países dominantes)”<sup>3</sup> (2007:13). Colocamos o Brasil nessa mesma situação quanto à necessidade de uma política de localização, não mais fechada em si própria, mas tendo expostas suas fronteiras borradas.

Alessandra Brandão, Dilma Juliano e Ramayana Lira argumentam sobre a dificuldade de sustentar uma unicidade para a

---

<sup>3</sup> “[...] porque no se puede concebir una Argentina aislada, sino dentro de un contexto latinoamericano, y en tercera instancia, dentro de una globalización (en)marcada desde Latinoamérica (y no como fuerza impuesta por los bloques de países dominantes)”. Tradução minha.

América Latina no contexto contemporâneo – que inclui o cinematográfico – “de atravessamentos, impurezas e hibridismos” (2012: 7). Lembro que esta tese trata de um contexto histórico onde a necessidade de se buscar uma identidade latino-americana se fazia presente e era constantemente evocada.

Para lidar com as rachaduras da história contemporânea e seus sujeitos fragmentados, Stuart Hall traz uma contribuição importante aos estudos culturais, teorizando não apenas sobre identidade e identificação na pós-modernidade (Hall, 2000a e 2000b), como também sobre representação – um conceito amplamente explorado nos estudos pós-coloniais, uma vertente também da análise filmica atual –, que nesta tese ganha a complementaridade das reflexões sobre agenciamento. Para Hall, os signos são organizados em linguagens e a existência de linguagens comuns nos capacita a “[...] traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e então usá-los, operando como uma linguagem, para expressar significado e comunicar pensamentos a outras pessoas”<sup>4</sup> (Hall, 1997: 18).

Portanto as representações filmicas das relações de gênero correspondem a valores e posicionamentos que encontramos dentro das sociedades e de suas práticas cotidianas. Hall adverte: “Lembrem também que há muitas palavras, sons e imagens que são totalmente bem compreendidos por nós, mas que são inteiramente ficcionais ou fantasiosos e se referem a mundos completamente imaginários”<sup>5</sup> (Hall, 1997: 24). Este argumento nos leva a pensar a tentativa de constituição de subjetividades femininas pelo cinema hegemônico e a normatização de papéis sociais destinados às mulheres e, ainda, em como este cinema pode ter contribuído com a “naturalização” e disseminação desses papéis.

Gilles Deleuze diferencia o cinema político clássico do moderno, ao observar que o cinema clássico manteve a fronteira que marcava uma relação entre o político e o privado, mesmo que fosse possível atravessá-la. No cinema moderno, “O elemento privado pode tornar-se o lugar de uma tomada de consciência”, já que expressa “as contradições e os problemas sociais” (Deleuze, 2007 [1985]: 260). Essa diferença

---

<sup>4</sup> “[...] to translate our thoughts (concepts) into words, sounds or images, and then to use these, operating as a language, to express meaning and communicate thoughts to other people”. Tradução minha.

<sup>5</sup> “Remember also that there are many words, sounds and images which we fully well understand but which are entirely fictional or fantasy and refer to worlds which are wholly imaginary”. Tradução minha.

demarca a situação do cinema hegemônico e do cinema de mulheres, um resultado de seu agenciamento.

Sobre cinema e história, Jacques Aumont e Michel Marie (2009) buscam articular algumas de suas relações. Partindo do vocabulário crítico de Julia Kristeva e de Roland Barthes, decifram o “intertexto” ou a intertextualidade como um fenômeno que “[...] possibilita recordar que qualquer texto é trabalhado por outros textos, por absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (2009: 161-162). Para Barthes, citado pelos autores, todo texto é um intertexto – noção que pode ser aplicada também neste estudo às narrativas filmicas, mesmo não mantendo necessariamente tal designação, já que um filme é composto de uma complexidade de elementos. Parte desta tese busca a intertextualidade dos filmes das cineastas brasileiras com outros que as inspiraram e com os quais se relacionam.

De acordo com Aumont (2007), a análise textual/filmica deve ter suas opções metodológicas questionadas a todo o momento, com atenção especial para sua arbitrariedade, já que os sistemas textuais que elabora são virtuais e múltiplos. Para o autor, a análise filmica é fugidia e fragmentada, variando de acordo com a tecnologia empregada no momento da exibição; é diferente analisar um filme assistido no cinema, em uma única sequência de projeção, do que assisti-lo em um aparelho eletrônico que permite “congelar” um quadro para que seja estudado minuciosamente ou voltar diversas vezes uma mesma cena para que se possa observar em detalhes sua composição ou compreender melhor os diálogos (2007: 208-214).

Portanto, a própria maneira como a análise filmica é realizada encontra sua historicidade. Os recursos hoje disponíveis facilitam e agilizam a pesquisa, embora a fragmentem. Os filmes das cineastas brasileiras analisadas, assim como a grande maioria das produções aqui abordadas, utilizaram película (daí o uso deste termo em alguns momentos da tese), ou seja, material fotográfico em sua realização, fosse ele de 35mm (considerado profissional) ou 16mm (considerado mais amador ou alternativo). Apesar disso, foram assistidos por mim em DVD, com a exceção dos que pude ver em algumas mostras de cinema.

Ao organizarem um livro sobre as relações entre história e cinema, Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Saliba discutem “[...] o lugar ocupado pelo cinema e pela televisão não apenas na representação do passado, mas também na própria pesquisa histórica” (Capelato et alii., 2007: 9). Para os autores, o filme pode ser pensado como documento de discussão de uma época

que, encenando o passado, expressa valores do presente (2007: 10). Acrescento que, ao abordarem o presente, também podem fazer emergir questões do passado.

Mônica Kornis argumenta que “[...] a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico”. E afirma que os/as historiadores/as devem educar o olhar e aprender a “ler” as imagens de uma maneira diferente, crítica (Kornis, 1992: 238). Para a autora, um filme pode se tornar um documento para a pesquisa histórica “[...] na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica” (1992: 239).

Alexandre Busko Valim, ao analisar a produção fílmica nos primeiros anos da Guerra Fria, observa a instrumentalização e a orientação do uso das representações, que encarnam interesses concretos e específicos (Valim, 2006: 198). O autor sugere que o estudo da relação entre cinema e história é enriquecido com a análise fílmica e seus elementos. Entre outros procedimentos de análise, Valim propõe a comparação entre o contexto de produção de um filme e seu relato (2006: 201). Este caminho é seguido também nesta tese.

A relação entre cinema, representação, agenciamento e relações de poder atravessa a história por diversos caminhos. Não podemos negar que a imagem (e todo o aparato que a acompanha) adquiriu uma posição central nas relações de poder da história contemporânea. Desta forma, sua contribuição como fonte histórica não pode ser negligenciada, como apontam os autores acima, apesar dos problemas e questionamentos enfrentados no trabalho com este tipo de material. O aparato fílmico como produtor de representações também se tornou um campo de poder do qual as diretoras de cinema buscaram se apropriar. Essas mulheres passaram a subverter a representação, que se tornou ação, conduzida por seu agenciamento. Nos anos 1970, tal agenciamento tornou-se o eixo na irrupção de um acontecimento: o Cinema de Mulheres.

Ella Shohat e Robert Stam ajudam a olhar para as imagens fílmicas como representações contemporâneas, permeadas pelo legado eurocêntrico, que tanto influi na formação de subjetividades, já que constitui uma forma de pensar (Shohat; Stam 2006: 19-21). Apontam Hollywood como um centro de tensões e contradições que representa o cinema dominante, que eles questionam por meio da análise textual e da pesquisa crítica, mas também por meio dos estudos culturais (2006: 29). Shohat e Stam criticam o lugar central que se dá a Hollywood, já que o

cinema de vanguarda seria uma negação do cinema dominante, estando, portanto, em diálogo com ele. Para esses autores, o aparato cinematográfico tem uma base material (câmera, projetor e tela), mas também conta com o desejo do sujeito/espectador, hipnotizado frente à representação do real, tendo como referência a ideia de “verdade” (2006: 148). Mas eles alertam que, ao habitarmos no interior da linguagem e da representação, o acesso direto ao real nos é negado. Apesar disso, “[...] as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real, não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (2006: 263). Dessa forma um filme adquire sentido político. Sujeitos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação, como no caso das mulheres, portanto esses autores questionam quem está falando através do filme, quem pode estar ouvindo e que desejos sociais são mobilizados por meio dele (Shohat e Stam, 2006: 299). Criticam a teoria cinematográfica que enfoca exclusivamente a sexualidade e o intrapsíquico, deixando de lado outras formas de diferença como raça e cultura. Um dos alvos deste argumento é a teoria e a crítica feminista do cinema dos anos 1970. Terminam dizendo que os “efeitos de subjetividade” produzidos pela narrativa cinematográfica não podem ser “[...] separados do desejo, experiência e conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto por estruturas como nação, raça, classe, gênero e sexualidade” (2006: 453). Mais do que imagens, busco observar representações, e suas subversões, que conduzem uma narrativa, para depois rastrear suas possíveis relações.

A crítica feminista do cinema também foi central na argumentação da tese e ela aqui é tomada duplamente, como teoria pertinente ao tema e como objeto de análise, pois boa parte de sua produção bibliográfica foi forjada simultaneamente às primeiras produções filmicas dos anos 1970, com elas dialogando (e fazendo rizoma). Os filmes de Agnès Varda da década anterior, por exemplo, eram constantemente debatidos e criticados nos anos 1970, tanto na Europa como nos Estados Unidos. A diretora franco-belga também foi uma das mais conhecidas e citadas pelas cineastas brasileiras e por outras de localidades diversas.

Foi principalmente na década de 1970 que o cinema foi apropriado com vigor por um discurso crítico que denunciava a situação desprivilegiada das mulheres nos filmes e na sociedade, encontrando



eco em diversas partes do mundo, tanto na teoria quanto na prática fílmica. Para analisar como foram constituídos os sujeitos e as representações que emergiram nas produções do período, e como corresponderam ao anseio de um posicionamento político diferente das mulheres no contexto cinematográfico, pretendo retomar a discussão teórica levantada por algumas críticas feministas que exigiam a criação de alternativas cinematográficas que fugissem dos padrões do cinema considerado clássico, representado pelo formato narrativo hollywoodiano, que tinham como base o protagonismo masculino e a não inclusão das mulheres como personagens ativas da história.

Essa crítica surgiu na Grã-Bretanha, com Claire Johnston (2000 [1973]) e Laura Mulvey (1983 [1975]), como veremos no segundo capítulo. Com o passar do tempo, outras teóricas feministas juntaram-se a elas em defesa de um cinema realizado e protagonizado por mulheres. Alguns nomes que entraram no debate foram os de Mary Ann Doane, depois E. Ann Kaplan, Anette Khun, Teresa de Lauretis e bell hooks<sup>6</sup>, além de outras teóricas movidas pelos estudos pós-coloniais.

Concentrando sua análise na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, Shohini Chaudhuri afirma que as ideias feministas sobre cinema viajaram em livros, jornais, festivais e cursos universitários (Chaudhuri, 2006: 10). Como exemplo de ressignificação e reescrita das teorias, Chaudhuri mostra que Teresa de Lauretis, por exemplo, está constantemente revisando seus conceitos, explorando-os por meio de diferentes abordagens teóricas sobre textos fílmicos ou literários (2006: 61). Um dos focos desta tese está no diálogo entre esses textos e discursos, que constituem linhas de contato e fazem rizoma com o cinema realizado por mulheres no período recortado, que vai do final dos anos 1960 até meados dos 1980.

As relações de gênero serão abordadas por intermédio de diversas autoras, entre elas Judith Butler, Kaja Silverman, Aneke Smelik e de novo Teresa de Lauretis, que alinhavam a discussão proposta. Mas aproveito para deixar claro que esta tese não é apenas um trabalho sobre relações de gênero e sim sobre uma complexidade de elementos que surgem nos filmes e que se encontram também nas demandas teóricas contemporâneas, que agregam e não mais ignoram relações sociais e

---

<sup>6</sup> A grafia do nome com letras minúsculas é parte da estratégia de posicionamento de hooks, mulher, negra, descendente de uma história de opressão e pobreza.

culturais, que levantam e mapeiam conflitos de classe, raça, sexualidade e marginalização de sujeitos.

O viés historiográfico que proponho aqui, que será o fio condutor desta tese e uma de suas questões principais, é a especificidade gerada pela ditadura civil-militar sobre a realização cinematográfica das brasileiras Tereza Trautman, Ana Carolina e Helena Solberg; buscarei compreender como e em que condições os filmes realizados por elas puderam ser produzidos frente ao contexto repressivo do governo militarizado e que singularidades foram geradas por esta situação, no momento em que as temáticas do feminismo começavam a circular com mais força fora e dentro desses espaços geográficos e em que o cinema feito por mulheres virava, na Europa e nos Estados Unidos, um importante instrumento e um vértice do diálogo crítico e teórico daquele momento. Buscarei discutir de que forma o regime militar e a censura imposta por ele influenciaram a produção datada dos anos 1970 e 1980. E também de que maneira as mulheres que fizeram cinema lidaram com a entrada em um campo/lugar tradicionalmente masculino (o da produção fílmica) e como criaram estratégias de sobrevivência para o seu trabalho frente ao conservadorismo e às ameaças da repressão.

Alguns autores e autoras trabalham diretamente com as cineastas aqui abordadas, como é o caso de Alberto da Silva (2010), Rosana Kamita (2010) e Flávia Esteves (2007), sobre a obra de Ana Carolina, e Mariana Tavares (2011 e 2007), sobre o conjunto de filmes de Helena Solberg. Não encontrei trabalhos específicos sobre Tereza Trautman, que é mencionada na tese de Silva (2010), nem outras pesquisas que relacionem os filmes das três cineastas, unificadas ao menos pelo aspecto geracional.

No decorrer da narrativa apresentarei também como fonte algumas entrevistas, diluídas nos capítulos e colocadas em diálogo com filmes, livros e reportagens, buscando uma proximidade maior dos contextos, dos modos como estes filmes foram realizados e do que já foi discutido sobre eles. As entrevistas aparecem como relatos e interpretações pessoais sobre a elaboração desses documentos e sobre o diálogo deles com outras vozes. Com os recursos da história oral, a problematização desse tipo de fonte também estará presente.

Alessandro Portelli (1998) suscita reflexões sobre os testemunhos orais, mas principalmente nos leva a não desprezar as divergências ou a não invalidá-las pela fragmentação que proporcionam. Michel Pollak (1989) aborda as contradições e os sentimentos emergentes da rememoração dos acontecimentos. O mosaico de discursos ajuda a

remontar possibilidades e seguir os caminhos de uma história ou de muitas diferentes sobre o mesmo tema.

A perspectiva das histórias cruzadas pode auxiliar na escrita de um trabalho sobre cineastas diferentes, por vezes situadas em países distintos, como foi o caso de Helena Solberg e seus filmes rodados fora do país. Também as latino-americanas que trago para a análise, e mesmo as europeias, podem ser relacionadas por meio desta perspectiva na aproximação sugerida com as cineastas brasileiras. Para isso conto com a proposta de “histórias cruzadas”, de Werner e Zimmermann, que sugerem que quem realiza a pesquisa deve considerar também seus próprios conceitos e instrumentos analíticos como resultado de um processo de cruzamentos complexos, onde tradições nacionais e disciplinares são amalgamadas de acordo com variadas configurações (Werner e Zimmermann, 2003: 27). Realizada sobre assimetrias e especificidades, vemos surgir uma história de geometria variável, capaz de lidar com as imbricações entre micro e macro, em escalas espaciais e temporais. Os autores indicam que as histórias cruzadas oferecem um dispositivo de questionamento em que os objetos, as categorias e os quadros de análise se ajustam à proporção da pesquisa em andamento (Werner e Zimmermann, 2003: 23).

Metodologicamente, buscarei aliar a análise contextual à análise fílmica, que tomará lugar de destaque na escrita da tese. Mas alerto que nem todos os filmes mencionados serão aprofundados analiticamente, vários deles sendo usados como ilustração a respeito de determinado movimento cinematográfico, já que são os filmes das três brasileiras o foco da pesquisa. Além disso, trarei documentos que giram em torno das realizações cinematográficas abordadas, como reportagens, debates e entrevistas publicados na imprensa e algumas entrevistas não publicadas; também produções bibliográficas e acadêmicas que tratam de aspectos variados desses objetos de estudo. Para esboçar a cartografia do “rizoma-cinema” – imagem da qual me aproprio para analisar as relações investigadas neste trabalho – procuro seguir as indicações das próprias cineastas, organizar esse mapeamento e, por fim, contar essa história. O conjunto dos elementos mencionados é o que irá orientar a narrativa que preenche as páginas que se seguem.

Busquei estruturar os capítulos anteriores e posteriores à abordagem específica das brasileiras de acordo com suas citações a respeito de filmes e cineastas que as influenciaram e que por vezes

foram tocados por referências e citações na própria diegese<sup>7</sup> de suas películas. No cruzamento de dados, nos contatos e na inspiração estética o rizoma se constitui e é fortalecido pela circulação da produção filmica daquele momento, que chegava a lugares diversos e participava de uma efervescência cultural, que era filtrada e freada no Brasil, no choque com a barreira do regime militar.

Leitores e leitoras encontrarão aqui, para além do título do trabalho (Cineastas brasileiras em tempos de ditadura), um panorama dos “novos cinemas” nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, de 1950 a 1980, que buscarei justificar com a relevância dessa história para pensarmos a obra das três brasileiras em um contexto de trocas e circulação da produção filmica mundial. Começarei o primeiro capítulo pelo Neorrealismo italiano, abordando principalmente os filmes de Roberto Rossellini, diretor mencionado pelas cineastas e que ficou bastante conhecido no Brasil, tendo influenciado alguns realizadores cinemanovistas e latino-americanos de modo geral. Em seguida passarei pela *Nouvelle Vague* francesa, que trouxe com ela uma “virada subjetiva” por meio da encenação dos alter egos dos cineastas, e a ruptura com o cinema produzido nos grandes estúdios franceses, numa crítica também ao cinema clássico hollywoodiano. As revistas especializadas *Cahiers du Cinéma*, principalmente, e *Positif* contribuem para o mapeamento da circulação de filmes e da crítica que colocava em evidência o cinema brasileiro e algumas diretoras europeias que rodavam seus filmes durante o período recortado e que colocavam em cena relações de gênero. Os representantes do Novo Cinema latino-americano trazidos para a análise são o *Cine Imperfecto* cubano e o *Cine Liberación* argentino (cujos mentores Fernando Solanas e Octavio Getino cunharam o termo e a proposta do Terceiro Cinema, no final dos anos 1960), além da influência apontada pelas diretoras dentro de seu próprio país, com os filmes do Cinema Novo brasileiro e principalmente de Glauber Rocha. Estética e política formam o eixo central dessa parte da tese.

---

<sup>7</sup> A palavra diegese vem do grego. Diegesis (narrativa) se opunha a mimesis (imitação), nos tempos de Platão e Aristóteles. O termo foi retomado por Étienne Souriau nos anos 1950, tendo sido popularizado por Christian Metz algum tempo depois. Os fatos diegéticos são aqueles relativos à história representada na tela. Diegese pode ser entendida como o mundo evocado pela obra. Cf. Aumont e Marie, 2002: 51-52. Sugiro que a diegese desta tese está associada à própria ideia de rizoma.

O segundo capítulo tratará da irrupção de um acontecimento histórico, o denominado Cinema de Mulheres, um “contra-cinema” que colocou em cheque a radicalidade política dos novos cinemas revolucionários, que não incluíam a questão da subordinação das mulheres; ao contrário, a exploravam com naturalidade. Começarei pela teoria e crítica feminista do cinema, que apimentou os debates de esquerda sobre a hegemonia do cinema estadunidense, inserindo neles questões sobre as representações das mulheres nos filmes e o olhar masculino como predominante sobre elas. Discorrerei sobre as décadas iniciais do cinema realizado por diretoras que davam destaque especial às reivindicações e ao posicionamento das mulheres. Trarei também para a análise as edições da revista estadunidense Women and Film, cuja crítica partia da vizinhança dos estúdios de Hollywood.

Esse debate tem a função de explicar o contexto cinematográfico dos anos 1970, que passou a incluir as mulheres, e a importância dos argumentos feministas para as produções filmicas daqueles anos e também da década seguinte, mediados, no caso das brasileiras, pelo filtro conservador e repressivo do regime militar. O essencialismo encontrado no destaque do cinema realizado por mulheres esteve no centro das discussões, que se estenderam também entre as cineastas. Mesmo assim, os festivais e os espaços para o cinema de mulheres se espalharam pelo mundo, bem como a formação de coletivos de cinema que contavam exclusivamente com a participação delas. Toda essa movimentação era entendida e praticada como um movimento político de reivindicação pela igualdade e isso se refletia na prática cinematográfica das diretoras, principalmente nos anos 1970. Agnès Varda e Lina Wertmüller tiveram filmes conhecidos e admirados pelas cineastas brasileiras. Mais do que apenas expressões artísticas, seus filmes dialogavam diretamente com o movimento feminista que chegava também aos países latino-americanos. Por isso incluirei na análise alguns de seus trabalhos, ao lado de filmes de Laura Mulvey e Chantal Akerman, que participaram ativamente com sua produção dos debates teóricos daquele momento.

Por fim, no terceiro capítulo chegaremos propriamente aos filmes das três cineastas brasileiras que formam o fio condutor desta tese. Começaremos por Tereza Trautman, que em 1973 encontrou a “pedra” da censura no início de uma carreira promissora e que exemplifica claramente o plano normativo do governo militar para as mulheres brasileiras. Com Ana Carolina encontraremos filmes que estiveram em circuito comercial no Brasil e que foram reconhecidos também fora do

país. Sua trilogia sobre a “condição feminina” movimentou a crítica dos anos 1970 e 1980, tendo conseguido contornar as barreiras da censura com humor e ironia. A terceira diretora é Helena Solberg, mais conhecida no Brasil a partir de 1995, com a repercussão de seu documentário-ficção **Carmem Miranda – banana is my business**<sup>8</sup>. A trajetória desta diretora nos oferece uma outra perspectiva, de quem esteve fora do Brasil durante a ditadura e optou pelo documentário para levar adiante a sua carreira. Na mira de sua câmera estavam mulheres pobres, trabalhadoras latino-americanas, bem distantes da roda do consumo e do “sonho americano”, mas por ela afetadas.

Como contrapontos para as brasileiras, trarei no quarto e último capítulo duas cineastas cujos filmes elas conheceram. A Argentina María Luisa Bemberg e a cubana Sara Gómez acabam polarizando os exemplos escolhidos, não apenas por representarem o extremo sul e o norte da América Latina. A primeira era rica, feminista, branca, filmando nos moldes do cinema tradicional; a segunda, de classe média, negra, revolucionária, filmava uma nova proposta estética que acabou por influenciar seus próprios mestres, ícones do cinema cubano. Em comum, o foco nas questões de gênero, na situação das mulheres com relação aos homens dentro de seus contextos sociais.

Com elas fechei, ou abrirei, a cartografia de um rizoma, composto de linhas centrais, linhas de fuga, relações molares e revoluções moleculares. Sua imagem permite a proposta de um olhar sobre o horizonte cultural, social e político, lançado nesta tese pelo viés do cinema, um meio popular, mas que ao mesmo tempo indica distinção e é reivindicado como ferramenta de legitimação social.

A inspiração para este trabalho me tocou ainda durante a pesquisa de campo do mestrado, quando, durante a entrevista com a feminista argentina Sara Torres, em Buenos Aires, ela me mostrou os dois curtas-metragens de María Luisa Bemberg, dos anos 1970, em uma fita VHS. A abordagem de gênero desses filmes me interessou muito e eu sabia que ali havia um fio possível para uma próxima pesquisa. Inicialmente, partindo de minha inserção nos trabalhos do Projeto Cone Sul, do Laboratório de Estudos de Gênero e História, da UFSC, pensei na possibilidade de cruzar histórias de cineastas brasileiras e argentinas. Mas com o conhecimento dos filmes das brasileiras e da obra de Bemberg, única argentina a realizar filmes no período, compreendi que

---

<sup>8</sup> Este documentário não será analisado nesta tese, cujo interesse está nos filmes de Solberg realizados até os anos 1980.

não havia exatamente o que comparar; seus trabalhos e contextos eram muito diferentes, por isso a opção de trazer a obra de Bemberg, ao lado do filme da cubana Sara Gómez, como contraponto para o rico material encontrado com as cineastas brasileiras.

No final de um século em que a imagem apareceu como o principal fundamento da representação, boa parte do cinema realizado por mulheres buscou romper com a narrativa do cinema tradicional, propondo não só um “contra-cinema”, mas também a constituição de uma autoimagem crítica para elas. Destrinchando parte da filmografia desse período, podemos nos aproximar empiricamente da proposta aqui apresentada e tentar visualizar seu mapa, sem perder de vista a questão central desta tese: o acontecimento do cinema realizado por mulheres – representadas aqui por Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina – no contexto da ditadura civil-militar brasileira e da expansão do pensamento feminista dos anos 1960 e 1970, e sua inserção no cenário dos “novos cinemas” que surgiam sob o signo da resistência de esquerda.





# 1 OS “NOVOS” CINEMAS: A REVOLUÇÃO PELA METADE

De repente, eu me dei conta que havia, sem eu ter jamais percebido, uma volta e uma insistência em certas imagens, em certos ângulos de câmera, em certas obsessões que escapavam. Filmes de assuntos diferentes, de repente voltavam algumas coisas, eu pensei: Deus, espero que ninguém tenha percebido

(Helena Solberg, cineasta brasileira)<sup>9</sup>

A preocupação da realizadora brasileira, vivida como surpresa nos primeiros anos de sua carreira, nos inspira a pensar nas escolhas estéticas e nas características do trabalho de cada cineasta. O que no início poderia parecer um sinal de repetição na *mise en scène* (direção) de Helena Solberg, tornou-se aos poucos elemento de um estilo, tanto na proposta do tema, no enquadramento, na iluminação quanto na direção fílmica como um todo. Marcas de suas escolhas estéticas e sua prática política.

Kaja Silverman argumenta sobre a função dos/das cineastas como enunciadores dos trabalhos que levam seus nomes. “[...] os trabalhos conterão certos sons, imagens, motivos caracterológicos, padrões narrativos, e/ou configurações formais que provêm o equivalente cinemático dos marcadores linguísticos através dos quais a subjetividade é ativada”<sup>10</sup>. Uma relação se estabelece entre o autor “dentro” e o autor “fora” do texto (Silverman, 1988: 212). Com isso, a autora sinaliza a existência de traços comuns no conjunto de filmes de um mesmo cineasta, que indicam uma relação subjetiva estética (e mesmo ética) que vem à tona com a linguagem cinematográfica. O que Silverman denomina “pontos nodais” pode se apresentar “na forma de um som, imagem, cena, lugar ou ação”. É uma assinatura dentro da diegese, uma

---

<sup>9</sup> Entrevista a Mariana Tavares, realizada em 9 de junho de 2005. Cf. Tavares, 2007.

<sup>10</sup> “[...] those works will contain certain sounds, images, characterological motifs, narrative patterns, and/or formal configurations which provide the cinematic equivalent of the linguistic markers through which subjectivity is activated. Tradução minha.

posição subjetiva dentro da “*mise en scène* do desejo” (1988: 215-218), de acordo com ela. As características estéticas ou os “pontos nodais” podem muitas vezes, ou quase sempre, ser interpretados como posicionamentos políticos.

Uma das polêmicas no campo dos estudos filmicos atuais está relacionada justamente à interpretação do cinema como estética ou como política. No campo acadêmico francês, uma ênfase maior tem sido dada ao cinema em suas questões estéticas, que abrem espaço para inúmeras abordagens e teorias<sup>11</sup>. Certamente há quem reclame ao cinema um posicionamento ideológico, uma função social, como veremos no Novo Cinema Latino-americano. Em cada recorte abordado neste trabalho nós nos deparamos com visões e interpretações singulares.

Como esta tese lida, ao mesmo tempo, com contextos ditatoriais e com a emergência do movimento feminista, que reivindicava o aspecto político de questões privadas, penso ser impraticável a separação entre a experiência estética e a perspectiva política que esteve na concepção de cada filme produzido na América Latina na segunda metade do século XX. Além disso, a teoria feminista europeia dos anos 1970 colocava como fundamental a ruptura estética como ato de denúncia contra as representações das mulheres no cinema. Parto, portanto, do entendimento de que estética e política caminham juntas e, como produtos da realização de um indivíduo ou de um grupo, são elementos indissociáveis na análise fílmica e historiográfica.

Na Europa (precisamente na Itália e na França), a própria produção fílmica foi partidária de um ou de outro aspecto que trazemos à luz da análise. Estética e política configuram-se por meio de dois caminhos paralelos e interativos: as indicações e citações fílmicas por parte das cineastas brasileiras e a proposta de se fazer uma crítica ao cinema dominante por meio de um “contra-cinema” (o que veremos em

---

<sup>11</sup> Geneviève Sellier, pesquisadora que aborda relações de gênero no cinema francês, levanta a questão do privilégio da estética em detrimento das questões sociais nos estudos filmicos acadêmicos realizados em seu país. Cf. Silva e Veiga, 2013. Em uma apresentação em fevereiro de 2012 na universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, o professor Jacques Aumont utilizou todo o seu tempo para analisar as sombras e a escuridão nos filmes, tratando isso como uma opção estética, sem fazer qualquer relação com a atualidade ou com política. Este exemplo pode dar uma ideia do panorama dos estudos cinematográficos na França. Poucos são os pesquisadores que se interessam por questões sociais nos filmes.

maior profundidade no terceiro capítulo). No momento, o interesse está em discutir a configuração dos “novos cinemas” europeus para buscarmos entender o impacto de um diálogo tenso introduzido pela crítica feminista com relação a esses cinemas e também às produções estadunidenses.

O cinema do imediato período pós-segunda guerra mundial e dos anos que se seguiram, movimentados pela Guerra Fria, foi múltiplo e politicamente posicionado. E lembramos que o não posicionamento explícito também pode ser considerado uma tomada de partido. Essa multiplicidade resulta nos mais variados cruzamentos, encontros, intersecções ou nós, que acabam por indicar outras linhas e vertentes.

O caminho que começa com este capítulo foi traçado de acordo com a análise de referências filmicas e indicações pessoais de influências, trocas e cruzamentos nas carreiras de Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina. Com isso procuro cartografar a inserção dessas diretoras na cena cinematográfica internacional, ao mesmo tempo em que esboço um panorama desta cena, onde os cinemas abaixo relacionados foram centrais.

Helena Solberg foi colega de universidade e parceira de trabalho de alguns realizadores do Cinema Novo brasileiro<sup>12</sup>, no qual percebo sua filiação<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo observo a inserção de seu trabalho no contexto filmico dos chamados “novos cinemas”, lançados em diversas partes do mundo. Em entrevista para esta pesquisa, a cineasta informa que seu grupo passava tardes no Museu de Arte Moderna – MAM – do Rio de Janeiro, ou em outras salas<sup>14</sup>, assistindo a filmes italianos e franceses, sendo que a inspiração mais efetiva naquele momento vinha da Itália (Solberg, 2010).

---

<sup>12</sup> Foi colega de faculdade de Carlos (Cacá) Diegues e David Neves na Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio. Trabalhou com os fotógrafos Mário Carneiro (o mais atuante do movimento) e Affonso Beato, com o também cineasta Rogério Sganzerla, que montou seu primeiro curta-metragem, e ainda teve o apoio de Glauber Rocha neste trabalho inicial (Solberg, 2010, entrevista).

<sup>13</sup> Sobre Helena Solberg e o Cinema Novo, cf. tb. Tavares, 2011.

<sup>14</sup> Paulo César Saraceni, diretor cinemanovista, também relembra em sua autobiografia que seu grupo assistia a filmes europeus na Faculdade de Filosofia, na Maison de France, na Unitália, no MAM, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e em algumas embaixadas (Saraceni, 1992: 26; 31).

A questão do Cinema Novo com a Europa eu acho que entra pela porta da Itália. O Neorealismo foi uma opção para uma outra referência além do cinema americano. Tinha tudo a ver conosco: o equipamento leve, a filmagem fora do estúdio, nas ruas, atores não profissionais... Tudo isso se adaptava às nossas condições<sup>15</sup>.

Além do fato de que as cineastas brasileiras pesquisadas nesta tese mencionam o conhecimento desses filmes no início de suas carreiras, como também das realizações cinemanovistas dentro de seu próprio país, a leitura e análise de seus filmes mostram a presença e o diálogo de elementos estéticos, narrativos e mesmo temáticos comuns aos novos cinemas, como tentarei mostrar a seguir, mas não sem um elemento crítico e contraventor em relação a essas configurações da estética e da política.

Reduzir essa relação do cinema realizado por mulheres brasileiras e latino-americanas com os novos cinemas europeus à noção de “influência”, como geralmente se faz na análise sobre a emergência do Cinema Novo brasileiro, leva ao risco de se assumir uma hierarquização e uma certa via de mão única na criação e produção cinematográfica. Minha perspectiva será a de, reconhecendo relevos e assimetrias, traçar uma cartografia horizontal, um mapeamento de localização que considera o cinema realizado pelas diretoras brasileiras abordadas neste trabalho como estando nem alguém nem além da produção filmica europeia, latino-americana ou estadunidense, como veremos na análise filmica das obras escolhidas. Mas ele encontra suas especificidades, coletivas e subjetivas, atravessadas de maneira contundente pelo contexto e a distância com relação aos polos cinematográficos.

Às árvores genealógicas muitas vezes desenhadas nos estudos cinematográficos, que hierarquizam verticalmente, excluem e procuram origens para escolhas narrativas e estéticas, sem problematizar suas especificidades, prefiro uma história de relações horizontais, mesmo que desiguais, como opção aos binarismos e dicotomias. Parto da imagem de uma circulação<sup>16</sup> de ideias, teorias, textos, filmes, pessoas, pelas mais

---

<sup>15</sup> Informação passada por correio eletrônico para a autora desta tese em 13.03.2012.

<sup>16</sup> Diversas autoras trabalham a questão da circulação de teorias, criticando o eurocentrismo, no contexto latino-americano, entre elas Nelly Richard (2003), Cláudia de Lima Costa (2004), María Luisa Femenias (2006), Adriana

variadas partes do mundo; uma circulação tensa e conflituosa, impregnada pelos contextos histórico e social brasileiro e latino-americano.

Falarei aqui em “citações” como linhas que se tocam, se reconhecem e situam, evitando a reprodução de um discurso recorrente na teoria e crítica do cinema que busca raízes e genealogias. Como já foi dito, as diretoras brasileiras cujas obras são analisadas neste trabalho referem-se, em entrevistas, a filmes e cineastas que marcaram a formação de suas carreiras. Por vezes as associações são feitas por jornalistas ou críticos da imprensa especializada, servindo para valorizar e legitimar seus trabalhos. Em algumas de suas cenas podemos apontar essas referências, que são frequentemente introduzidas como diálogos ou homenagens sutis a colegas contemporâneos ou mesmo de outra geração. Mas, apesar da admiração, foi o “cinema de mulheres”, como veremos, que veio transformar a realização fílmica e denunciar as construções patriarcais mesmo no interior dos filmes contestadores citados pelas diretoras.

O que unifica os “novos cinemas”, a grosso modo, é a maneira criativa e enxuta (em termos financeiros) como eles se opuseram ao domínio e aos padrões estadunidenses, representados pelos estúdios de Hollywood e suas grandes produções cinematográficas. Não raras vezes a crítica anti-imperialista esteve presente. Assim, criaram novas formas e estéticas com base no “real”, muitas vezes no cotidiano e nos costumes populares. Na Itália, no Brasil, em Cuba, na Argentina ou na França, a ideia de um “novo cinema” – em oposição a uma tradição fílmica de produções perfeitas e bem acabadas – surgia com vigor nas décadas do pós-guerra. Os filmes questionadores do sistema, frequentemente alinhados a propostas de esquerda, poderiam ser portadores de ironia em suas linhas narrativas, como estratégia de sobrevivência. Quando coloco no título do capítulo a provocação designando “uma revolução pela metade”, sugiro que esses “novos” cinemas, de modo geral, não colocaram em cena o problema da situação inferiorizada das mulheres na sociedade; ao contrário, muitos diretores apenas reafirmaram ou naturalizaram esta questão. Dessa maneira, o “novo” repete o “velho”, fixando algumas de suas tradições.

---

Piscitelli (2005) e Joana Maria Pedro (2008). Discuti a circulação de ideias e teorias na formação de redes feministas no Brasil e na Argentina na minha dissertação de mestrado (Veiga, 2009).

Por mais que nossa história esteja focada no período da ditadura brasileira, ou seja, de meados dos anos 1960 a meados dos 1980, o recorte para a história dos cruzamentos filmicos aqui traçada nos remete a um tempo anterior. Como iremos perceber, ela é protagonizada massivamente por homens. Passaremos agora pelas questões políticas e estéticas nas realizações filmicas do pós-segunda guerra mundial, trabalhando inicialmente a partir dos cinemas italiano e francês, buscando acompanhar e compreender as referências sinalizadas pelas cineastas brasileiras.

## 1.1 UMA ESCOLA QUE VEM DA ITÁLIA

Anterior à Nouvelle Vague francesa, mas também contemporâneo a ela devido a sua longa duração, o Neorealismo italiano foi marcado por afinidades políticas e estéticas entre roteiristas, atores e realizadores. As narrativas realistas emergiam de uma observação minuciosa do cotidiano, tratando paralelamente de histórias individuais e coletivas, permeadas pelo contexto dos anos de guerra. Seus três mestres, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini (seguidos de perto por Michelangelo Antonioni), inspiravam-se no Verismo italiano, uma corrente literária do final do século XIX que buscava descobrir e explorar a realidade do Sul do país (Schifano, 2011: 8-11). Mas o que era local acabou virando internacional, já que o cinema italiano daqueles anos, mesmo não tendo atingido o grande público no interior do país, ficou conhecido em diversas partes do mundo, incluindo a América Latina.

Por que começar pelo cinema italiano? Talvez porque ele tenha trazido em sua prática as duas questões centrais – política e estética – que afastam ou aproximam e colocam em contato as linhas do que chamo nesta tese “rizoma-cinema”. Tomo a imagem do rizoma, proposta por Deleuze e Guattari (2004 [1995]) como instrumento metodológico para refletir sobre os “novos cinemas” sem hierarquizá-los e buscando situar as cineastas brasileiras dentro desse panorama. O olhar que proponho sobre o cinema como uma formação rizomática, cujas linhas e ramificações são por vezes paralelas, por vezes cruzadas e atravessadas, não mira a preponderância de uma raiz ou um tronco central, mas linhas, sejam elas centrais ou de fuga – o que pretendo exemplificar melhor no decorrer do texto.

Originário do *Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma*<sup>17</sup> criado em 1935, o Neorealismo fazia a denúncia social exigida pelo realismo de inspiração soviética. Schifano observa que, nessa concepção, o cinema estava à disposição de todos, tornando-se um meio de expressão individual e coletivo de efeito imediato. O termo Neorealismo teria sido cunhado pelo roteirista Cesare Zavattini ao falar dos filmes de Visconti. Zavattini trabalhou em 110 filmes do movimento, tornando-se seu articulador político (Schifano, 2011: 23-24).

A estética do Neorealismo italiano dos anos pós-guerra pode ser tomada como produto da escassez de recursos na realização dos filmes, além da abundância em criatividade de seus cineastas e sua consciência política. O trabalho com locações internas já existentes e o abuso de cenas externas, sem custo, e de atores não profissionais<sup>18</sup> tornava possível uma produção filmica constante e contestadora. Para Roberto Rossellini, é o “[...] aspecto microscópico do cinema que constitui o Neorealismo: uma abordagem moral que se torna um feito estético” (Rossellini, 1955a: 7).

Experiências semelhantes seriam vivenciadas por realizadores e realizadoras dos “novos cinemas” que se constituíram em diversas partes do mundo, a partir dos anos 1950, situados à margem do sistema central (*mainstream*) de produção filmica em seus países. Entre eles podemos destacar o *Cine Imperfecto cubano*, o Cinema Novo brasileiro e o *Cine Liberación argentino* – dentro do Novo Cinema Latino-americano –, a *Nouvelle Vague* francesa e o chamado Cinema de Mulheres, que em sua maior parte não contou com um importante apoio de produção.

A máxima celebrizada por Glauber Rocha “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” já havia guiado o trabalho de toda essa geração. Esse conjunto de películas surgiu como alternativa estética ao modelo hollywoodiano, atrelado aos grandes estúdios de produção e a altos custos financeiros, com o pagamento de equipamentos, de equipes e atores profissionais. Por outro lado, observaremos no trabalho de boa

---

<sup>17</sup> Alguns diretores do Cinema Novo brasileiro passaram por essa escola de cinema italiana, como Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl (Saraceni, 1992: 49). Antes deles, também estiveram lá, nos primeiros anos 1950, os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa, além do argentino Fernando Birri (Rich, 1991: 6).

<sup>18</sup> Roberto Rossellini dizia preferir o trabalho com atores não profissionais porque eles chegavam à cena sem ideias pré-concebidas (1955: 9).

parte dos “novos cineastas” um movimento de resistência aos regimes políticos de poder em seus países, ao lado da oposição ao poder, também político, do cinema dominante. Só que essa história começou bem antes.

Rossellini fez seu primeiro filme em 1936, mas apenas a vitória de **Roma, cidade aberta** no festival de Cannes de 1946 abriu uma janela para seu reconhecimento<sup>19</sup>. O diretor escreveu para os Cahiers du cinéma relatando as primeiras impressões críticas sobre o filme, rodado no fim da segunda guerra mundial. “[...] eu montei o filme e o apresentei a algumas pessoas de cinema, críticos e amigos. Para a maioria deles, foi uma desilusão”. Rossellini conta que o filme foi mostrado em seguida em um pequeno festival realizado em setembro de 1945, tendo sido vaiado. A recepção foi totalmente desfavorável (Rossellini, 1955: 4). Em 1946, “por falta de melhor opção” para levar ao festival de Cannes, a delegação italiana apresentou **Roma, cidade aberta**, mas deixava claro seu desprezo pelo filme. Depois do sucesso em Cannes, **Roma...** e também **Paisà**, de 1946, foram recebidos com entusiasmo em Paris, contrariando as expectativas do diretor e dos críticos italianos, e logo em seguida em Nova Iorque, onde também alcançou sucesso imediato<sup>20</sup> (Rossellini, 1955: 4-5).

O cinema era, na Itália daqueles anos, um campo de lutas ideológicas, complicado ainda pelo domínio da Igreja Católica, que já havia criado em 1934 o Centro Católico Cinematográfico para controlar o que poderia ser assistido ou não pelos italianos. (Schifano, 2011: 14). Mesmo assim, ressurgiram as revistas especializadas em cinema, como a Cinema Nuovo. Uma possível inspiração para os novos cinemas que apareceram simultaneamente no final dos anos 1950 em diversas partes do mundo ou resultado de convergências e cruzamentos culturais e históricos? Sua produção pode ser considerada uma linha que escapou às linhas de fuga da esquerda cinematográfica, constituindo parte desse rizoma-cinema que proponho com a análise de alguns filmes rodados nas décadas pós-guerra.

Para Deleuze e Guattari, as “linhas de fuga” são também “linhas de chance”, “jogo de cintura” diante de determinados contextos.

---

<sup>19</sup> Para os críticos da revista *Cahiers du cinéma*, o Neorealismo italiano começou a partir deste filme de Rossellini (n. 50, 1955, p. 3).

<sup>20</sup> No Brasil, Saraceni afirma ter assistido ao filme no Rio de Janeiro entre 1947 e 1948 (Saraceni, 1992: 3).



Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras (Deleuze e Guattari, 2004[1995]: 18).

No entanto, essa dinâmica/movimento rizomático que proponho também indica contatos e cruzamentos entre linhas de fuga e linhas centrais. Se considerarmos como “desvios” alguns filmes contestadores que foram rejeitados inicialmente em sua recepção, como os primeiros de Rossellini, podemos perceber relações diretas com certas linhas centrais de poder, como veremos na relação com a Igreja Católica, explícita em algumas películas deste diretor. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto [...]” (Deleuze e Guattari, 2004 [1995]: 18). Esse movimento aparece em alguns filmes pelos quais passaremos a seguir.

\*\*\*

A narrativa de **Roma, cidade aberta**<sup>21</sup> (Rossellini, 1946) se desenvolve em 1944, no período da ocupação nazista na cidade, que teve a duração de nove meses. Um líder da resistência é perseguido pela Gestapo, que controla naquele momento o exército fascista italiano. Rodado em preto e branco e com fortes contrastes de luz e sombra, o filme mostra a onipotência do poder alemão, que subjuga inclusive seus aliados. A representação do poder se dá no nível coletivo, onde a cidade e seus habitantes vivem a humilhação por parte dos soldados, mas tem seu contraponto na escala subjetiva, no confronto direto entre o herói e o comandante nazista local que caça subversivos italianos.

O cotidiano representado é de fome e pobreza, com pessoas simples tentando sobreviver às restrições econômicas e físicas da guerra. As cenas externas, que mostram a cidade sitiada, exploram amplamente imagens documentais da marcha dos soldados pelas ruas, o som de suas

---

<sup>21</sup> Consultado na Bibliothèque Nationale de France, sítio François Mitterrand, Paris, em abril de 2012.

botas e seus hinos de guerra. Mas Rossellini chega ao micro, mostrando a casa e a numerosa família italiana de uma mulher que vai se casar com um tipógrafo, também ele da resistência e amigo do herói. A história de amor não tem futuro e é bruscamente interrompida com a prisão do noivo e a morte da noiva, que deixa um filho órfão.

A intimidade da família pobre italiana é revelada ao público. Lauretta, a irmã da noiva, trabalha em um cabaré junto com Marina, sua amiga de infância e namorada do herói. Ela reclama do barulho da família, que por sua vez contesta sua “vida fácil” e vergonhosa. As vozes aumentam de volume, confundem-se, a discussão cresce, numa representação das relações excessivas e vulgarizadas dentro das casas populares, que ocorrem em volta da mesa da cozinha. Por fim, o avô sente o cheiro do bolo do casamento queimando e dá o alerta. As mulheres correm e a bagunça se dispersa. O avô chama Francesco (o noivo) para lhe dizer que sonha com a comida da festa.

A ironia está presente no contraste entre as cenas privadas, vividas pela família e por cada membro seu, e as cenas da ocupação nazista da cidade, que vão se intensificando e ganham dramaticidade com o apelo aos bastidores da tortura. Elas deixam clara a impossibilidade de um “final feliz” no estilo hollywoodiano, apesar de o filme não terminar sem afirmar sua mensagem de esperança. As crianças já faziam a resistência e aparecem na narrativa como sujeitos que abrirão um caminho para o futuro.

Abrindo parênteses na dureza das cenas militarizadas e da utopia da resistência, como se pintasse um retrato social, Rossellini insere explicitamente no filme uma discussão sobre relações de gênero dentro de uma sociedade fortemente patriarcal, como a italiana. A questão aparece em uma conversa entre duas crianças. O menino tem orgulho por terem conseguido explodir um vagão de trem. A menina reclama que não a chamaram para a ação. Ele responde: “Como te chamar, se você é uma mulher?” A prima pergunta, indignada: “Por que? As mulheres não podem fazer heroísmos?” Ele argumenta que o primo maior diz que as mulheres são sempre chatas. Ela o olha, pensativa. Interrompendo a conversa, um menino pequeno se levanta do penico instalado no meio do quarto, seu pênis de fora. A câmera o enquadra em um plano próximo, à contraluz, mostrando-o da cintura para baixo, com o pequeno órgão em evidência, indicando que ali estava outro homem, pouco importando seu rosto, nome ou idade. A menina o pega no colo e o coloca na cama. Era ela quem cuidava do irmão menor, ela era a mulher. A cena é cortada, abrindo espaço para a reflexão.

O filme não perderia sentido ou importância se aquela sequência não estivesse ali. A opção por mostrar a construção do gênero e a normatização social dentro da narrativa, apontando claramente os papéis ensinados desde a infância, sinaliza uma sensibilidade do diretor para essa questão. Sua lente retrata e frisa o machismo naquela sociedade. O heroísmo e as ações políticas eram para os homens, adultos ou crianças. Às mulheres estava reservado o antagonismo: o espaço da casa, os cuidados, a educação dos menores, o papel de “chatas” sociais. Podemos perceber que alguns filmes italianos (como veremos também em Lina Wertmüller<sup>22</sup>) desfilam um rol de personagens mulheres verborrágicas, que falam alto e por vezes parecem atrapalhar a ação supostamente mais racional e direta dos homens da casa.

A representação de algumas personagens mulheres aponta ainda para outra questão. Em **Roma cidade aberta**, enquanto Pina é mostrada como mulher de família, que mesmo já tendo um filho reconhece suas fraquezas e busca o apoio da religião e os conselhos do padre, sua irmã mais nova é representada como inconsequente e de “vida fácil”. Ela opta pelo trabalho no cabaré, onde conhece amantes alemães que lhe dão dinheiro. Dizendo não aguentar mais a pressão da família, Lauretta sai de casa para morar com a amiga Marina, que namora, sem saber, o líder da resistência perseguido pela Gestapo. A principal característica nas duas personagens é a frivolidade. Numa discussão, Marina diz a Giorgio Manfredi que conhece bem a miséria. “A vida é dura e porca!” Ele responde: “Pobre! Você acha que a felicidade é um apartamento chique e roupas!” No fim do filme, é ela quem entrega o amante para a espiã alemã que se passa por sua amiga e a vicia em barbitúricos. Sua ação leva à tortura e à morte do herói. Drogada e bêbada, Marina é levada para ver o corpo de Giorgio caído no chão. Está vestida com o casaco de peles que ganhou da espiã como recompensa. Ela desmaia. A espiã alemã manda que a descartem, mas antes retira o casaco que lhe deu. “Isso pode servir para outras”. Ou seja, conhecia bem a fragilidade daquele tipo de mulher, julgada por ela (também uma mulher), sem compaixão.

A representação da delatora é recorrente em alguns dos filmes mais conhecidos das décadas pós-guerra. Em **Acosado (À bout de souffle)**, primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, de 1960, é a namorada do herói quem o entrega para a polícia e assiste a sua morte. As mulheres são representadas como pivôs da desgraça dos heróis,

---

<sup>22</sup> Cf. p. 150.

indignas, portanto, também da confiança do público espectador. Delas, pode-se esperar tudo.

Em **Roma, cidade aberta**, além da comparação com as mulheres honestas da família, que merecem a admiração dos bons moços do filme, o caráter e a conduta de Lauretta, mas principalmente de Marina, são contrapostos aos valores e atitudes do herói da resistência italiana. Ela entregou a vida do homem que amava pelo vício da droga e um casaco de peles; ele teve seu corpo mutilado na tortura, mas não entregou nenhum companheiro, comportando-se como um verdadeiro homem. O binarismo “santa” e “puta” (subentenda-se também perigosa, fútil, obscura), alimentado pela sociedade católica, é fortemente representado por Rossellini neste filme. Eu diria ainda que a imagem da “delatora” supera essa dicotomia, potencializando ao extremo o perigo que pode representar uma mulher. Mesmo a “santa” também já havia tido suas experiências. Além de ter um filho, Pina estava grávida de Francesco. Sobreviventes da tragédia, Francesco e o filho de Pina, Marcelo, terão a função de um “lampejo de esperança”, juntos, no final do filme.

Glauber Rocha afirmou que durante a realização de **Barravento**, lançado em 1961, ele estava sob o impacto do contato com os filmes **Roma, cidade aberta** e **Paisà** (*Positif*, n.91, 1968: 21). Portanto, na década de 1960, cineastas e público brasileiros ainda estavam conhecendo esses filmes, que traziam a crônica no lugar do romance, lançados cerca de quinze anos antes.

Em **Roma, cidade aberta** um padre católico é personagem central. A cena em que o diretor introduz Dom Pietro acontece no pátio da igreja. O corte com a sequência anterior é feito com a tela tomada pela cor preta (*fade*), que repentinamente se movimenta, deixando-nos ver a batina do padre que se afasta correndo, apitando um jogo de futebol entre os meninos da comunidade. A empatia com o público espectador é criada de imediato, diante de uma figura desajeitada, que tenta impor respeito mas é também engraçada.

Cartografando as linhas do rizoma, podemos sugerir uma citação no cinema brasileiro a esta cena do filme. Em 1982, ainda sob o regime militar brasileiro, a diretora Ana Carolina construiu em **Das tripas coração** a representação de um padre subversivo dos valores morais e dos papéis sociais, caracterizado pelo ator Ney Latorraca. Ele brincava no pátio, pulava corda e jogava bola com as jovens de um colégio interno tradicional, e questionava a identidade sexual de uma delas. Em Ana Carolina, a ironia aparecia em uma personagem que oscilava entre

a ingenuidade e a malícia, mais do que a benevolência. Ao contrário de Dom Pietro, que tudo compreendia, mas queria as coisas e os costumes em seu devido lugar, chamando a atenção dos meninos que não iam à igreja, o padre de **Das tripas coração** propunha o questionamento da sexualidade e ironizava a prática da missa ao falar do papel das jovens mulheres na sociedade<sup>23</sup>. Isso mostra que as citações (que não são cópias, pois revelam ação e ressignificação por parte dos e das cineastas) por vezes funcionam como homenagens ou mesmo como inspiração para uma cena. Neste caso, as duas cenas demarcam contextos completamente diferentes, servindo, elas também, a propósitos distintos.

Voltando ao filme de Rossellini, o padre Dom Pietro é procurado por Manfredi, líder da resistência, e leva livros proibidos ao seu grupo, que se esconde em uma montanha, além de conseguir documentos falsos para o herói. Apresentado sempre de maneira benevolente, Dom Pietro representa a imagem da Igreja no filme. É um padre comunista, que se coloca ao lado dos oprimidos e não mede esforços pela causa mais justa. Depois de dar a extrema unção (última benção) ao herói morto na tortura, ele próprio segue para a morte, um fuzilamento no alto de uma colina, assistido por todos os meninos com quem brincava em sua primeira aparição. A música assoviada por eles na hora da morte do padre amigo é a senha da resistência italiana naquele lugar. As crianças são a esperança da continuidade de um sonho de paz e liberdade.

A cena da morte do padre nos remete a outro filme sul-americano, precisamente à última sequência de **Camila**, da argentina María Luisa Bemberg<sup>24</sup>, rodado em 1983 e lançado em 1984 – curiosamente também o último ano da ditadura (que podemos considerar como uma guerra interna) argentina. No filme de Rossellini, os soldados italianos não são capazes de atirar em um padre. A religiosidade internalizada naqueles homens de formação católica acaba falando mais alto do que a ordem militar. O comandante nazista, diante do impasse, pega a arma e atira em Dom Pietro à queima-roupa. Na película de Bemberg, os soldados ficam paralisados diante da ordem para atirarem em uma mulher grávida (um pecado). Pressionados rispidamente pelo comandante, acabam por fazê-lo, e descarregam suas armas nela (antes no amante), como que para se livrar daquela incômoda e herética tarefa. De um lado, o santo padre, de outro, a santificada mulher grávida (que

---

<sup>23</sup> Cf. p. 229.

<sup>24</sup> Voltaremos a M. L. Bemberg e ao filme *Camila* mais adiante. Cf. p. 285.

fugiu de casa para viver com um padre franciscano). A religiosidade é um elemento importante nos dois filmes.

É muito provável que a cineasta argentina tenha visto **Roma, cidade aberta**, um filme de grande repercussão internacional, que chegou à América Latina pouco depois do sucesso europeu. Citações filmicas e estéticas aparecem regularmente em inúmeras obras e servem para indicar onde se insere o trabalho de determinado/a cineasta, quem admira e a quem rende homenagem. O que sugerimos aqui é que, mesmo se Bemberg não tivesse assistido ao filme de Rossellini, o final da narrativa filmica poderia ter sido exatamente o mesmo. O resultado da obra pode ser produzido pela ligação de ambos os filmes às linhas do catolicismo e seus valores, que aparecem com grande vitalidade tanto na Itália quanto na Argentina, deixando traços na produção local.

O já mencionado Centro Católico Cinematográfico controlava o que era ou não adequado em termos morais para ser exibido ao público italiano, funcionando como censor maior do cinema naquele país. Na Argentina, a forte imigração/colonização italiana, para além da espanhola, deixou sua herança também nesse sentido. De acordo com Octavio Getino, o denominado *Ente de Calificación Cinematográfica*<sup>25</sup> cumpriu no país, através da censura, a função de controlar, aprovar ou recusar, cortar ou recomendar tudo o que tivesse a ver com os aspectos ideológicos e morais da produção cinematográfica. “O dito Ente explicitou uma orientação cujos traços gerais foram sempre definidos por homens militantes da Ação Católica e da Igreja” (Getino, 2005 [1998]: 235). E Getino completa: “Os sucessivos governos pareceram coincidir, através dos anos, em outorgar a este respeitável setor da sociedade dependente uma função supervisora de tipo ideológico e cultural que nenhum outro organismo se animou a cumprir”. Informa

---

<sup>25</sup> De acordo com jornais e revistas argentinos, o chamado Ente foi criado pela lei 18.019, de janeiro de 1969 e esteve em atividade até 22 de fevereiro de 1984. Tratava-se de um órgão “obscuro”, que dependia do Ministério do Interior e era o responsável pela censura, com procedimentos de índole policial. Era dirigido pelo ex-crítico de cinema Miguel Paulino Tato, um católico, velho amigo das ditaduras militares. Tato tinha seus escritórios abarrotados de latas de filmes, até no banheiro (de acordo com *Página 12*), e se vangloriava de seu zelo. Nada que lhe parecesse moralmente ofensivo, erótico ou politicamente suspeito poderia ser visto no país, ou era cortado até perder o sentido. Cf. <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-37067-2008-12-10.html> ou <http://www.lanacion.com.ar/129530-el-fin-de-la-censura-cumple-anos>. Acesso em 15.01.2013.

ainda que os homens de confiança do episcopado argentino estiveram a cargo do Ente desde o governo do radical Arturo Illia e dos generais Onganía, Levingston e Lanusse, até o final da última ditadura militar (1976-1983) (2005 [1998]: 235).

Segundo Getino, as orientações vinham de Roma, centro da Igreja Católica, que fixava diretrizes em matéria de qualificação dos meios e do cinema com suposta validade universal, traduzidos para dentro do país pelos órgãos religiosos locais. A “Encíclica Miranda Prorsus”, do papa Pio XII, tinha uma parte especialmente dedicada ao “cinematógrafo”, cujo conteúdo determinava a política a ser seguida nas áreas de “classificação moral” e “crítica cinematográfica”, mas também no que concernia ao trabalho de atores, produtores e diretores<sup>26</sup>. O “*Decreto Conciliar sobre los Medios de Comunicación Social*” aprovado no Concílio Vaticano II, previa a instrução dos “laicos da arte”, entre eles os roteiristas cinematográficos, em faculdades e outras instituições, para que pudessem “adquirir uma formação íntegra, penetrada pelo espírito cristão, sobretudo pela doutrina social da Igreja”. Os planos incluíam a criação de oficinas permanentes para promover “bons filmes”, classificá-los e “fazer chegar este juízo aos sacerdotes e fiéis, dirigindo ao mesmo tempo todas as atividades dos católicos no campo cinematográfico” (Getino, 2005[1998]: 236).

É curioso pensar que as mesmas regras do catolicismo determinavam a postura dos censores tanto na Argentina da ditadura dos anos 1970/1980 quanto na Itália dos anos do fascismo e que elas sinalizavam a importância do cinema como instrumento ideológico. Rossellini fez parte desse projeto.

No Brasil, não temos ainda notícia desse tipo de relação explícita, já que a censura era feita por burocratas do governo militar. Não encontramos documentação de interferências diretas da Igreja. Isso não significa que as regras morais da religião não tivessem influência direta na censura dos filmes, como veremos claramente no caso de **Os homens que eu tive**, da brasileira Tereza Trautman<sup>27</sup>.

De volta a Rossellini, sua maior expressão de religiosidade talvez possa ser encontrada em **Francisco, Arauto de Deus (Francesco Giullare di Dio)**, de 1950, uma adaptação da história de São Francisco no momento em que ele volta de Roma e vai se estabelecer em Assis, na

---

<sup>26</sup> Getino tirou esta informação da *Guía Cinematográfica 1954/64*, da Acción Católica Argentina (1965).

<sup>27</sup> Cf. p. 195.

companhia de seus 14 apóstolos. A atuação de atores não profissionais contribui com a estética de pureza, humildade e simplicidade que o diretor coloca em cena. A ingenuidade e os gestos teatrais de algumas personagens dão um toque de leveza e graça ao roteiro. Mesmo lidando com película em preto e branco, a exploração da luminosidade no filme é marcante. Cantos de pássaros intercalam-se a cânticos religiosos. Os padres nos lembram pássaros, correndo e cantando no meio da vegetação. Cenas de sol e chuva, flores e pés descalços marcam as sequências rodadas em um campo aberto, que contrasta com a pequena capela e a minúscula casa onde os quinze homens dormem sentados, amontoados e felizes. Rossellini mostra uma estética de contrastes na iluminação e na “fotografia” do estado de espírito das personagens. A inocência e a bondade dos apóstolos vencem o poder tirânico, representado pelo gigante Nicolau. Em meio a cenas cômicas e à religiosidade que atravessa toda a narrativa, mais uma vez o diretor privilegia a luta desarmada contra a tirania.

Para complementar a exposição sobre os filmes de Rossellini, e assumindo aqui a escolha de tomá-lo como principal representante do Neorealismo italiano, tendo sido aclamado e citado na Europa, na América Latina e também nos Estados Unidos, passaremos brevemente ainda por uma de suas películas mais conhecidas, com Ingrid Bergman, atriz que em 1948 escreveu uma carta para o cineasta pedindo para rodar um filme dirigido por ele (Rossellini, 1955a: 8) e com a qual esteve casado por quase dez anos.

**Romance na Itália (Viaggio in Italia** no original), de 1953, traz como cenário a cidade de Nápoles, ao Sul do país, para narrar os desencontros amorosos de um casal inglês que chega para vender a mansão herdada pelo marido. Intensa em seus sentimentos, a mulher protagonista é retratada em abundantes grandes planos, que exibem expressões de insatisfação e tormento. A lente a acompanha, segue-a pelas ruas e museus, por vezes confunde-se com seu olhar (câmera subjetiva). Ao admirar uma grande estátua no principal museu da cidade, a câmera faz um giro em torno dela e se posiciona atrás de sua cabeça, também enquadrando o rosto de pedra para o qual a personagem olha. A perspectiva do filme é a da mulher.





O contraste na representação do casal fica claro na cena em que ambos estão sentados ao sol no terraço da casa, com o vulcão Vesúvio ao fundo. O rosto da mulher aparece destacado por uma luminosidade branca que dá a ela um aspecto quase angelical, de uma pintura renascentista. O marido, quando enquadrado, parece apagado, como os outros elementos do plano. Na cena geral, o rosto dela ainda está iluminado, como se fosse ele o foco de luz do artista. O homem é representado da mesma forma como é iluminado: frio e distante na relação. A mulher não pode conter mais seus sentimentos e pensamentos, que vêm à tona na tonalidade reluzente de seu rosto.

Um vulcão ameaçador aparece também em **Stromboli** (1949), primeiro filme de uma trilogia de Rossellini, composta também por **Europa 51** (1951) e que fecha com **Romance na Itália** (1953). Nesses filmes, a natureza incontrollável é o cenário para as tempestades internas de uma mulher: três personagens diferentes, interpretadas pela mesma atriz.

Rossellini representa uma Nápoles ao mesmo tempo turística, histórica e popular, com seu museu, as catacumbas, a região vulcânica e as procissões. A câmera subjetiva, olhar da mulher que dirige o carro, para, estática, frente ao longo cortejo de um enterro; as ruas são tomadas por pessoas de preto que seguem o morto. Na sequência final, quando o marido diz friamente que tudo está decidido entre eles, que vai voltar à Inglaterra para procurar o advogado e tratar do divórcio, eles são bruscamente interrompidos, na conversa e no caminho do carro, por uma grande procissão religiosa. São obrigados a descer do veículo quando, de repente, um milagre acontece no meio da multidão. A mulher é levada no fluxo das pessoas que falam alto e tentam correr em direção à santa. Ela grita para o marido, pede socorro. Ele vai em sua direção, numa cena angustiante. Os dois se alcançam e se abraçam. “Eu não quero que você vá embora. Eu te amo.” Ele pergunta: “Por que nos torturamos tanto?” Beijam-se, ilhados pela multidão, que passa e olha curiosa para o casal e para a câmera do diretor. O final, inesperado(?), também parece um milagre.

As cenas documentais de **Viaggio in Italia**, rodadas muitas vezes de passagem, de dentro do veículo, mostram os costumes populares, de um lado, e a distância das personagens que apenas passam por eles, de outro. Mas muitas vezes essa passagem é interrompida e todos têm de parar para assistir ao desfile das tradições regionais, mesmo o público espectador, que é colocado no interior dessa “realidade”. Rossellini nos

informa: “[...] meu trabalho consiste somente em acompanhar as personagens” (1955: 9).

Como escolha estética, os cineastas do Neorealismo seguiam a proposta da “câmera-olho”, trazida pelo realizador soviético Dziga Vertov, que colocava em cena o “cinema-verdade”, sem atores, cenários ou roteiros. O cinema soviético dos anos 1920 e 1930, tendo como ícone o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, também chegou a Cuba, à Argentina e ao Brasil, instigando realizações de inspiração marxista. Paulo César Saraceni relembra que, em 1948, os filmes soviéticos de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco e Dziga Vertov chegaram ao Brasil, com Otávio de Faria (Saraceni, 1992: 10).

A partir dos anos 1950, os filmes dos cineastas italianos receberam o rótulo de “neorealismo rosa”. Críticos e colegas de esquerda observavam uma mudança em Rossellini, depois de dirigir e se casar com a Ingrid Bergman e se aproximar dos estúdios de Hollywood. Os novos realismos da segunda geração, encabeçada por Federico Fellini (realismo mágico), de um lado, e Michelangelo Antonioni (realismo interior), de outro, era refutada pela crítica de esquerda, que via no sucesso dos diretores a prova de seu apolitismo (Schifano, 2011: 50; 54). Penso que esse desinteresse político pode ser questionado se olharmos para seus filmes como portadores de novos elementos de análise, investidos com o excesso e a alegoria.

A política adotada pelos primeiros diretores neorealistas comprometia-se com a realização de filmes explicitamente engajados, focados nas camadas populares, denunciando abusos de autoridade e violência. Marcando seu posicionamento de esquerda, frequentemente nos deparamos nesse cinema com visões antimilitaristas e com a preocupação social colocada no centro das narrativas. Por quem este tipo de posicionamento pôde ser acompanhado? Por cineastas que realizaram filmes sob contextos repressivos, como os do Cinema Novo brasileiro, do *Nuevo Cine cubano*, do *Cine Liberación argentino* e eu acrescento ainda as cineastas do Cinema de Mulheres. Estando ou não sob regimes repressivos, as mulheres diretoras tinham de lidar com as questões sociais de opressão e desigualdade de gênero. No caso das brasileiras, as restrições e o perigo de serem percebidas como contestadoras do regime militar faziam parte de seu trabalho e de seus temores. Habitando sociedades tradicionalmente machistas, algumas realizadoras combatiam essa dupla opressão em suas construções filmicas.

Entre os anos 1958 e 1968, a propagação da *Nouvelle Vague* na França é acompanhada pela ampliação do horizonte cultural italiano e europeu, com o conhecimento do Cinema Novo brasileiro (Schifano, 2011: 77). A evocação desses cinemas como elementos de modificação do panorama expressivo italiano confirma a possibilidade de trocas e circulações, para além de simples influências. Portanto, não se trata de uma via de mão única, o que se tornaria problemático diante da localização deste trabalho, disposto a analisar obras de realizadoras brasileiras, latino-americanas inseridas no contexto filmico local e mundial. Essas cineastas não figuram apenas como receptoras, mas são agentes, criadoras e produtoras de conhecimentos que circulam e são apropriados em outros locais.

Para Cláudia de Lima Costa, a “tradução cultural” é um espaço privilegiado de elaboração de análises críticas sobre a política da representação e as assimetrias entre linguagens que se tocam no deslocamento de teorias por espaços geopolíticos diferentes (Costa, 2003). María Luisa Femenías complementa:

Os resultados que se produzem, graças aos traslados e ao vínculo que se estabelece entre uma certa teoria e o subalterno, implicam um lugar de apropriação que tem como resultado a fratura radical do discurso originário, sua revalorização e sua resignificação contextualizada. Estes lugares matriciais (Bhabha), zonas de contato (Lima Costa) ou fronteiras (Anzaldúa) constituem outros tantos pontos de saturação que favorecem a tradução em termos de alteração e acomodação. Esse traslado dos centros às periferias simbólicas, dá conta de uma habilidade geopolítica e transnacional de ler, escrever e enriquecer teorias, onde o resultado é uma prática que quebra, em sua reapropriação, os modelos hegemônicos, enriquecendo-os<sup>28</sup> (Femenías, 2006: 105).

---

<sup>28</sup> “Los resultados que se producen, gracias a los traslados y al vínculo que se establece entre una cierta teoría y el sobalterno, implican un lugar de apropiación que da por resultado la fractura radical del discurso originario, su revaloración y su resignificación contextualizada. Estos lugares matriciales (Bhabha), zonas de contacto (Lima Costa) o fronteras (Anzaldúa) constituyen

Estes argumentos nos ajudam a refletir sobre a possibilidade de encontros com visões imperialistas que ignoram a “teorização subalterna”, como adverte Cláudia de Lima Costa. Ao mesmo tempo situam esta tese como um elemento de tradução cultural na abrangência da temática abordada.

Analisando a situação das Américas, Cláudia Costa afirma que os discursos e práticas encontram bloqueios, ao mesmo tempo em que as diferentes historiografias excluem sujeitos e subjetividades. Supondo um imperialismo conceitual e intelectual, os conhecimentos subalternos são rejeitados (Costa, 2003: 190). Para a autora, uma mudança importante ocorre diante da intensa migração de conceitos e valores que acompanham o trânsito de textos e teorias. “[...] frequentemente acontece que um conceito com potencial para uma ruptura política e epistemológica, em um determinado contexto, torna-se despolitizado quando transferido para outro contexto” (Costa, 2003: 191).

Tanto o novo cinema brasileiro como o cinema realizado por mulheres brasileiras (incluídas também na primeira categoria) receberam conceitos e estéticas filmicas vindas de outras regiões do planeta, no entanto, observo o sentido inverso do proposto por Costa na citação acima, quando os filmes analisados nesta tese acabam por politizar ainda mais esses conceitos e estéticas com os quais tiveram contato, no choque inevitável com a realidade local e diante do contexto político de resistência à ditadura civil-militar.

Acrescentando os recursos das histórias cruzadas e da imagem do rizoma, proposta por Deleuze e Guattari, com suas linhas centrais e linhas de fuga cartografadas durante a pesquisa, procuro observar acontecimentos cinematográficos, simultâneos ou não, que respondem a flutuações, mobilidades e cruzamentos. Passemos agora ao movimento cinematográfico surgido no final dos anos 1950 na França, que acabou ganhando notoriedade mundial nas décadas seguintes, inspirando também produções latino-americanas.

---

otros tantos puntos de saturación que favorecen la traducción en términos de alteración y reacomodación. Ese traslado de los centros a las periferias simbólicas, da cuenta de una habilidad geopolítica y transnacional de leer, escribir y enriquecer teorías, donde el resultado es una práctica que quiebra, en su reapropiación, los modelos hegemónicos enriqueciéndolos”. Tradução minha.

## 1.2 “CINEMA DE AUTOR”, UMA VIRADA SUBJETIVA

Falar sobre a *Nouvelle Vague* é falar sobre o cinema visto como arte, não como política, de acordo com seus realizadores e com boa parte dos críticos e pesquisadores franceses. Discordo deles quando apontam o movimento como sendo revolucionário em sua dimensão estética, não política, e alerta para a contradição do contexto francês com a ideia apresentada no início do capítulo: não há estética que não seja política. Em outros “novos cinemas” contemporâneos à *Nouvelle Vague* a “forma” é considerada um elemento da revolução. Isso fez parte do Novo Cinema Latino-americano e foi reivindicado pela teoria feminista do cinema na década seguinte.

Ao contrário do Cinema Novo brasileiro, o movimento francês aparece historicizado e delimitado (não sem controvérsias) ao período de 1957 a 1962. Mesmo os filmes posteriores de Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol, por exemplo, não foram mais considerados como parte do mesmo movimento, passando a ser analisados como obras de um determinado autor. No caso do Brasil, alguns estudiosos do Cinema Novo e da obra de Glauber Rocha consideram o conjunto de seus filmes cinemanovista.

O historiador do cinema Michel Marie observa que o termo *Nouvelle Vague* apareceu em artigos de Françoise Giroud no jornal *L’Express* em 1957. Com base em uma pesquisa sociológica promovida por ela, Giroud o utilizou para falar de uma questão geracional, da nova geração que marcaria suas diferenças com a anterior, no final dos anos 1950 (Marie, 2009 [1997]: 9).

A *Nouvelle Vague*, como movimento dessa juventude, surgiu de dentro da crítica cinematográfica que girava em torno da publicação *Cahiers du cinéma*. Diante da insatisfação com o cinema tradicional francês, conhecido como cinema da Qualidade, e valorizando o cinema dos “verdadeiros autores”, os jovens Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette e Rohmer (este já não tão jovem) resolveram romper com as regras da “profissão” de cineasta – que previa a passagem por todas as funções da produção de um filme antes de chegar à assistência e depois à direção – e tomaram o comando das câmeras, inaugurando as aventuras autorais cinematográficas na França.

Para Michel Marie, os conceitos críticos propostos encontraram sua forma material com os novos cineastas (que antes eram críticos), o

que gerou uma continuidade entre a escrita e a prática filmica<sup>29</sup> (Marie, 2009 [1997]: 25).

Por outro lado, um grupo mais engajado politicamente e alinhado à esquerda, denominado da *Rive Gauche* (margem esquerda, do rio, mas também da política), também contribuía com suas produções, como nos informa o sociólogo Philippe Mary<sup>30</sup>. Entre seus componentes estavam Agnès Varda e Alain Resnais, que se preocupavam também com um aspecto documental em seus filmes. Ao lado de Chabrol, Godard, Truffaut e Rivette fizeram a ruptura no cinema francês, gerando um “antes” e um “depois” na produção filmica (Mary, 2006: 11).

O “antigo” era um cinema de equipe, bem organizado, feito por profissionais. Um cinema de roteiristas e de vedetes, comercial, industrial. O “novo” era o cinema jovem, com seus filmes marcantes, como **Le Beau Serge (Nas garras do vício, 1959)** e **Les Cousins (Os primos, 1959)**, ambos de Chabrol, **Les Quatre cents coups (Os incompreendidos, 1959)**, de Truffaut, **À bout de souffle (Acossado, 1960)**, de Godard, **Paris nous appartient (Paris nos pertence, 1961)**, de Rivette, **Hiroshima, mon amour (Hiroshima, meu amor, 1959)**, de Resnais ou **Cléo de 5 à 7 (1962)**, de Varda.

Para Philippe Mary, são filmes que inverteram os valores cinematográficos da antiga tradição, dentro da qual o diretor se encontrava numa posição de subordinação e seu poder era inversamente proporcional ao dos técnicos. Não tinha o domínio sobre o uso da técnica e suas chances de subversão simbólica estavam diminuídas. Não poderiam ser os sujeitos de um projeto singular. A tradição estrutural impossibilitava o surgimento de uma vanguarda, de acordo com o autor (Mary, 2006: 43-44).

Com orçamento restrito, os fundos para os filmes eram muitas vezes pessoais, como os primeiros de Truffaut e de Chabrol, levantados com dinheiro de suas esposas. Aproximando-se das vanguardas ou dos documentários artísticos, rodavam tomadas rápidas, em cenários naturais, com equipes pequenas e técnicos por vezes sem formação. Os roteiros eram escritos pelos diretores e seus parceiros, ou então

---

<sup>29</sup> Esta continuidade seria observada, entre as cineastas dos anos 1970, nos filmes da crítica e teórica feminista do cinema Laura Mulvey. Sobre ela trabalharemos no próximo capítulo.

<sup>30</sup> Peço atenção para que os dois autores não sejam confundidos, já que neste capítulo seus sobrenomes, Marie e Mary, aparecerão intercalados na narrativa. Trata-se do historiador do cinema Michel Marie e do sociólogo também francês e pesquisador da Nouvelle Vague, Philippe Mary.

improvisados. “Os filmes mostram a sociedade tal como ela é, com suas ruas no cotidiano, seus cafês, seus ‘jovens’ que descobrem as viagens de carro, uma sexualidade mais liberada”<sup>31</sup> (Mary, 2006: 11-12).

Não creio que os filmes mostrem “a sociedade tal como ela é”, nas palavras do sociólogo, pois isso nos levaria a aceitá-los como seu “reflexo” e nos afastaria das obras como representações da sociedade, das relações e dos indivíduos. As ruas, os cafês, os jovens podem ser aparentemente os “mesmos”, mas a forma como são mostrados, as ênfases em um ou outro aspecto, os enquadramentos e o recorte dos diálogos, principalmente, são da escolha subjetiva de cada cineasta, mesmo que sua intenção seja fazer acreditar que aquele conjunto “é” a sociedade.

Michel Marie observa que, ao contrário do cinema de entretenimento, realizado até a década de 1950, os filmes da “nova onda” passaram a ser um meio de expressão artística, podendo ser compreendidos como uma “escola” no campo cinematográfico (Marie, 2009 [1997]: 24-27). Assim como foi também o Cinema Novo brasileiro, podemos acrescentar.

O que passou a ser discutido como “cinema de autor” – o cinema realizado como obra de arte, autoral, e os diretores reivindicando *status* de artistas –, colocando em cena protagonistas que encarnavam alter egos dos cineastas, virou febre na França, de acordo com Geneviève Sellier, quando 150 jovens diretores realizaram seus primeiros longas-metragens entre 1957<sup>32</sup> e 1962. A nova política do Estado de incentivo ao cinema francês teria colaborado para esse evento. A autora observa que o movimento teve uma superexposição midiática e uma grande capacidade de se autopromover (Sellier, 2005: 6).

Mas Sellier resfria o entusiasmo de alguns autores que trataram o tema, ao destacar outros aspectos do movimento cinematográfico que se tornou “símbolo de modernidade”, mais no sentido estético do que histórico, de acordo com suas palavras. A análise estética e a empatia com o ponto de vista do “autor” se sobrepõem muitas vezes à pesquisa

---

<sup>31</sup> “Les films montrent la société telle qu’elle est, avec ses rues au petit jour, ses cafés, ses ‘jeunes’ qui découvrent les voyages en voiture, une sexualité plus libérée”. Tradução minha.

<sup>32</sup> Michel Marie observa que a expressão de F. Giroud “Nouvelle Vague” é assumida pela imprensa especializada apenas a partir de 1959, com o lançamento dos filmes de Chabrol, *Le Beau Serge* e *Les Cousins*, seguidos pelo festival de Cannes, que consagrou *Les 400 coups* e *Hiroshima, mon amour* (2009 [1997]: 15).

documental e histórica, que permite colocar em perspectiva os filmes com relação à sua época, segundo Sellier (2005: 2-3). Ela destaca o que seria a problemática central da maioria dos filmes da *Nouvelle Vague* naqueles anos: as relações entre homens e mulheres e, para além disso, a construção de identidades sexuadas. Os filmes exploravam relações amorosas e sexuais, reagindo à hipocrisia puritana da sociedade dos anos 1950, que mantinha um consenso partidário e social pela família, a natalidade e o combate às práticas contraceptivas (Sellier, 2005: 4).

Observamos então uma movimentação em outro sentido político, trazido mais tarde pelas feministas, que cunharam nos anos 1960 o slogan “O pessoal é político”. Vamos incluir na análise alguns filmes dos “novaondistas” que influenciaram cineastas brasileiras e latino-americanas, para compreender como representavam questões de gênero em suas narrativas.

Para Sellier, as representações passam a ser fortemente marcadas pela subjetividade, que encontra eco nas preocupações da juventude. O pertencimento dos novos cineastas à burguesia culta os colocava em um ponto de vista peculiar sobre a experiência vivida. Observando a ausência de cineastas mulheres no início do movimento<sup>33</sup>, a autora atenta para o fato deste cinema ser realizado na “primeira pessoa do masculino singular”, numa época em que pesquisas pioneiras sobre a juventude faziam aparecer diferenças consideráveis entre as aspirações e desejos de jovens homens e mulheres (Sellier, 2005: 6).

Sellier explica que em 1958 Françoise Giroud publicou na íntegra sua constatação de uma notável diferença entre as respostas de homens e mulheres na pesquisa realizada em 1957 para os artigos publicados em *L'Express*, decidindo apresentá-las separadamente. Enquanto os homens se definiam com relação ao seu meio, classe social e os problemas particulares dessa classe, as mulheres se definiam por sua situação pessoal no interior da sociedade. Giroud afirmava que as mulheres constituíam o “proletariado do homem” e que elas se sentiam determinadas por sua condição de mulher (este aspecto da enquete não é observado por Michel Marie ao tratar da mesma pesquisa). As jovens apontavam contradições entre o desejo de serem boas esposas e mães e a

---

<sup>33</sup> Agnès Varda rodou seu primeiro longa-metragem, *La Pointe Courte*, em 1954, mas ele não é considerado parte do movimento (isso será questionado mais adiante neste trabalho, ao abordarmos a obra da cineasta), ao contrário de *Cléo de 5 à 7*, que foi aclamado como um dos filmes mais importantes da *Nouvelle Vague* francesa.



carga que pesava sobre elas, além do desejo de emancipação (Sellier, 2005: 11-12).

[...] os homens das classes superiores exprimem com um egoísmo tranquilo seu apego a essa divisão sexuada da qual eles temem o questionamento; os homens pobres aspiram isso como ideal inacessível: ter um salário suficiente para manter decentemente mulher e filhos. As mulheres, em contrapartida, seja qual for sua origem social, desejam, contrariando a geração anterior, poder aceder, como os homens, a um meio profissional qualificado<sup>34</sup> (Sellier, 2005: 13).

Sellier termina a citação da pesquisa de Giroud argumentando que essa geração era confrontada com a necessidade de redefinir as relações e as identidades de sexo. Isso pode ser expandido para além dos limites da Europa, pois tais questionamentos começam a chegar ao continente latino-americano a partir dos anos 1960, com o impulso da “onda” feminista. Vamos agora passar por alguns filmes para tentarmos compreender essas diferenças também nas representações cinematográficas da “nova geração”.

Para Michel Marie, o primeiro filme que simboliza os novos costumes dessa geração é **Et Dieu créa la femme (E Deus criou a mulher)**, de Roger Vadim, lançado em Paris no final de 1956. Estrelado por Brigitte Bardot, na época com 22 anos, o filme representaria a jovem francesa, por fim livre e emancipada, totalmente diferente das personagens colocadas em cena até os anos 1950. Para o historiador do cinema, grande parte das jovens se identificaram com a personagem Juliette e ainda com sua intérprete (Marie, 2009 [1997]: 10).

Mas esta teria sido uma exceção para o posteriormente denominado cinema de autor, tanto que Vadim não foi considerado seu pioneiro. Saído dos meios de filmagem tradicional, trabalhando com uma já então vedete do cinema da Qualidade e valorizando a

---

<sup>34</sup> “[...] les hommes des classes supérieures expriment avec un égoïsme tranquille leur attachement à cette division sexuée dont ils craignent la remise en cause; les hommes pauvres y aspirent comme à un idéal inaccessible: avoir un salaire suffisant pour entretenir décentement femme et enfants. Les femmes, en revanche, quelle soit leur origine sociale, souhaitent, contrairement à la génération précédente, pouvoir accéder, comme les hommes, à un métier qualifié”. Tradução minha.

emancipação feminina, o cineasta não angariou a princípio a simpatia dos críticos dos *Cahiers du cinéma*. Mesmo assim, **E Deus criou a mulher** foi o grande sucesso internacional da década de 1950, de acordo com Michel Marie, tornando-se um filme mítico, “[...] um sucesso inesperado nas telas inglesas, brasileiras, alemãs e depois norte-americanas” (Marie, 2009 [1997]: 21). Boa parte do sucesso certamente se deveu à exposição (para o desejo masculino e a admiração feminina) dos dotes físicos de Bardot, exibidos amplamente no decorrer da película. O olhar que fetichiza, em uma antecipação do olhar masculino da *Nouvelle Vague*, é evocado de maneira explícita por Vadim, diretor e marido da atriz.

**Le Beau Serge**, rodado por Claude Chabrol um ano depois, mas exibido apenas no começo de 1959, foi considerado o filme lançador da nova onda na França (Marie, 2009 [1997]: 11). Filmado em preto e branco, no pequeno vilarejo de Sardent<sup>35</sup>, departamento de Creuse, região central do país, o filme narra a história do jovem François<sup>36</sup> – que volta à pequena vila onde passou parte de sua infância, depois de estudar e viver anos na capital – e seu reencontro com os habitantes do lugar, em especial com o antes inseparável amigo Serge. François, lapidado pela cidade grande, é apresentado vestindo luvas e óculos de leitura e chega acompanhado de um carregamento de livros que dividem espaço com suas roupas na única mala. Ele vem para descansar, recuperar-se de uma tuberculose – doença então relacionada à vida boêmia nos centros urbanos. Serge, por sua vez, está bêbado em sua primeira aparição e não responde ao chamado do amigo, afastando-se. Ele é representado de maneira viril e violenta, dirigindo perigosamente seu caminhão ou maltratando sua mulher grávida. Apesar de manter relações sexuais com Marie (a atriz Bernadette Lafont), irmã de Serge, François é uma personagem ambígua, de comportamento e gosto refinados, o que contrasta vivamente com a representação do amigo, virilizado ao extremo. A *mise en scène* das duas personagens busca chocar pela

---

<sup>35</sup> Sardent atualmente é um vilarejo de 818 habitantes. Cf.

[http://www.communes.com/limousin/creuse/sardent\\_23250/](http://www.communes.com/limousin/creuse/sardent_23250/). Acesso em 04.05.2012.

<sup>36</sup> Michel Marie liga diretamente o diretor à personagem de François, pois Chabrol, ainda menino, passou em Sardent os quatro anos da ocupação alemã na França. O roteiro traz as raízes autobiográficas do cineasta, que partilha com o protagonista diversos elementos pessoais (2009 [1997]: 54).

representação de elementos opostos: de um lado o culto-civilizado-delicado, do outro o ignorante-bruto-másculo<sup>37</sup>.

Quanto às mulheres representadas no filme, podemos considerá-las mediócras e secundárias. É a relação entre os dois homens o que importa. Ivone, a esposa de Serge, é apresentada de maneira seca, em nada atrativa intelectual ou fisicamente. Mesmo assim, ela parece a personagem mais equilibrada da narrativa. Com cabelos longos, sempre presos e mal arrumados, ela cuida da casa enquanto espera pelo nascimento do filho e pela chegada cambaleante do marido. Num primeiro momento, Ivone culpa o recém-chegado François pela infelicidade de Serge, que começa a beber depois que sabe que o amigo vai chegar. Em outro momento, torna-se sua amiga e é ele quem manda buscar na hora do parto. A jovem Marie, “vamp”, sedutora e de cabelos curtos, faz sexo com o amigo do irmão logo no primeiro dia. Isso confirma o argumento de Sellier de que o sexo muitas vezes aparece desde o início da narrativa nos filmes da *Nouvelle Vague* (Sellier, 2005: 88), o que marca sua relevância para esses autores (não veremos isso em Agnès Varda). Marie diz que tem dezessete anos e que começou a vida sexual com quinze, com o irmão.

Para Geneviève Sellier, Chabrol reconduz exacerbadamente a uma misoginia herdada do romantismo, que constrói a mulher como perigo para a identidade masculina (2005: 94). Para Michel Marie, o “humor negro” de Chabrol construía a alienação psicológica e sentimental em suas personagens femininas, como as vendedoras da loja de eletrodomésticos, que protagonizam o filme **Les Bonnes Femmes (Mulheres fáceis)**, de 1960, e que se entregam a aventuras com dois conquistadores vulgares (Marie, 2009 [1997]: 91).

Em **Os primos**, as mulheres são por três vezes tratadas como “*les bonnes femmes*” (“as mulheres fáceis”), o mesmo título do filme finalizado no ano seguinte por Chabrol. Mais do que “boas mulheres”, o termo remete a uma expressão francesa que denota a condescendência de mulheres comuns, populares. Elas são jovens representadas como frívolas e liberadas sexualmente, são trocadas entre os amigos homens e estão sempre à sua disposição. Não têm vontade própria, como a jovem

---

<sup>37</sup> Em *Les Cousins*, Chabrol trabalha com os mesmos atores, mantendo Gérard Blain como o primo do interior, que vai à capital francesa para estudar, e Jean-Claude Brialy como o primo rico, de gosto refinado, mas grotesco em termos de relacionamentos pessoais, principalmente com as mulheres, das quais se aproveita e desdenha.

de vinte anos pela qual o primo provinciano Charles se apaixona e que é convencida, depois seduzida por Paul, o primo rico e urbano, a abandoná-lo. Em uma longa cena, Paul e seu amigo Clovis (*bon vivant* e aproveitador) passam mais de uma hora (tempo diegético) tentando dissuadi-la de namorar o primo pobre, argumentando que ela ia acabar na cozinha, virando empregada e cuidando da casa enquanto ele trabalhava, que iriam ao cinema aos sábados à tarde como única diversão semanal. Aquilo não era vida para ela e só Paul poderia salvá-la do destino com Charles. A vida na cidade e seus luxos representava os anseios e caprichos de certo tipo de burguesia urbana, na qual o diretor do filme estava inserido. Chabrol não perdeu a oportunidade de evidenciar as distinções entre esse mundo e o tipo de vida no interior, além de demarcar lugares definidos para homens (conquistadores) e mulheres (fáceis e fúteis).

Voltando a **Le Beau Serge**, Jean Douchet vê através do filme uma “vontade psicanalítica” por parte de Chabrol, que faz um jogo de aparências onde a personagem instável é François, não Serge. Para esse autor, nada no filme é gratuito, tendo Chabrol seguido as vias de seu mestre, Hitchcock, aprofundando-se nas linhas do desejo latente, que repentinamente se realiza (Douchet, 1999: 27-28). Em **Les Cousins** este desejo também está presente e é naturalizado.

Mas voltemos à personagem Marie. Apresentada de maneira frívola e leviana, ela conta a François que não é filha do pai de Serge, mas da mãe com outro homem. O namorado acaba passando a informação ao pai, depois de uma discussão. Na cena seguinte encontra-a em casa, estuprada pelo homem, que confessa a François que já a desejava havia anos. François pensa alto, dizendo que Marie “queria” que ele contasse ao pai. Ou seja, ela “ansiava” o estupro. Serge diz ao amigo que tudo isso é normal. François não se conforma: “Parecem animais!” Afasta-se dela e espanca o estuprador dentro do cemitério (caminho corriqueiro dos moradores da vila). Ele toma como missão (moral e cristã) ajudar as pessoas de sua vila. Segundo Douchet, um lugar onde cada um busca um refúgio: Serge e seu pai no alcoolismo, Marie na ninfomania (Douchet, 1999: 29).

François entra na igreja, toca a água benta, se benze e ajoelha na frente do altar antes de chamar o padre, que se queixa por ele ter desistido de ser seminarista. Mesmo assim, o espírito de sacrifício parece não tê-lo abandonado. Depois de apanhar do amigo na saída de um baile, em que Serge e Marie se beijam e de onde saem para fazer sexo (Marie comenta como o irmão é forte!), François fica duas

semanas trancado no quarto, pensando em como faria para ajudar o amigo a sair de sua “animalidade”. Por fim termina doente, depois de ir atrás de Serge por toda a cidade (foto), debaixo de neve, para trazê-lo bêbado à casa, na noite do nascimento de seu filho. As cenas são carregadas ao mesmo tempo de onirismo e moralismo.

A única relação explícita de amor no filme acontece entre os dois amigos, com cenas de proximidade que chegam a insinuar algo mais, o que não se realiza. As mulheres são tratadas como desnecessárias. Chabrol não explora seus corpos, envolvidos em roupas largas, apenas faz um plano fechado do rosto de Ivone, quando ela chora ao parir o filho e chama pelo marido. O cinema tinha que ser arte. O filme termina com o plano fechado de Serge, que chora e gargalha ao mesmo tempo, feliz com o nascimento da criança (parece ter despertado de seu sonambulismo), enquanto François tosse e definha, sentado no chão. A imagem vai perdendo o foco e depois se funde com um fundo preto (*fade*).



Durante todo o filme, a simpatia do público é captada para Serge, bruto, bêbado e inconsequente, não para o bom moço François. A amoralidade e a falta de ética parecem ser elementos característicos nos filmes do movimento francês.

Em **Le Beau Serge**, Claude Chabrol faz o caminho inverso de Roberto Rossellini, que mostra os contrastes entre Sul e Norte da Itália, mas coloca em evidência tradições e a vitalidade de sua gente mais simples. Recorrendo à ironia, Rossellini coloca palavras de desprezo na boca dos estrangeiros que chegam ao país, como o comandante nazista em **Roma, cidade aberta** ou o visitante inglês à Nápoles de **Romance na Itália**. Essas personagens estrangeiras sentem-se superiores aos italianos retratados em seus filmes. Mas o cineasta demonstra respeito aos costumes que evoca. Ao contrário disso, Chabrol contrasta claramente o refinamento e a civilização da capital francesa diante da decadência, da mesmice e da animalidade dos moradores da pequena vila de interior.

De Rossellini, Chabrol reivindica em seus filmes parte de um conjunto estético, que explora os rostos das mulheres, mais que seus corpos (o único corpo que aparece é o de Serge, sem camisa), e que

domina as possibilidades da câmera, propondo novos enquadramentos e principalmente uma ousadia de movimentos, não mais estáticos. A câmera acompanha personagens e assume subjetividades. Ela sai do tripé, vai para a mão e não se intimida por tremer em alguns momentos. Mas, ao contrário de Rossellini, Chabrol não permite rodar diante de sua lente as cenas não ensaiadas, que documentam, para além de representar, questões sociais (lembramos aqui a cena da procissão em **Romance na Itália**).

Possivelmente a película que mais causou impacto na cena francesa da virada da década foi **Acossado**, de Jean-Luc Godard. Lançada em 1960, com a ideia inicial do roteiro de François Truffaut, foi recebida com euforia pela crítica e ganhou a simpatia do público, ganhando o prêmio de melhor direção no festival de cinema de Berlim, além dos prêmios Jean Vigo e Méliès, na França. No centro da narrativa, mais um homem, o anti-herói Michel Poiccard. Ele rouba um carro em Marseille e vai a Paris encontrar sua recente namorada, a jovem estadunidense Patricia, que está na França para estudar e que vende o jornal *Harold Tribune* na avenida Champs Élysées. No meio do caminho, com o carro a toda velocidade, Poiccard é perseguido e acaba matando um policial.

A cena da estrada mostra a irreverência da personagem, que não dá carona a mulheres feias, xinga os motoristas lentos que ultrapassa e encara a câmera-espectadora, provocando-a e soltando em sua direção todo o seu desprezo: “Se você não gosta da montanha, se você não gosta da praia, se você não gosta da cidade, então vá para o inferno (*va se faire foutre!*)” Seu público era o homem jovem, que pensava como ele e estava pronto a correr riscos, até o fim.

Michel Marie argumenta que, em seus primeiros filmes, Godard não hesitava em provocar espectadores e críticos, como na longa cena inicial de **Vivre sa vie (Viver sua vida)**, onde um casal conversa de costas para o espectador (Marie, 2009 [1997]: 77).

No encontro com Patricia, agora perseguido pela polícia, Michel Poiccard tenta convencê-la a ir para a Itália. Sabe que a polícia vai encontrá-lo, tem sua foto nos jornais. Além disso, seu objetivo é conseguir fazer sexo com ela novamente. Numa longa cena que acontece no quarto do hotel onde



Patricia mora, eles conversam, mas o diálogo é composto de monólogos. Não se entendem, falam sobre amor. Ela acha que ele não a ama, ele segura suas nádegas e sua cintura, ela suspeita estar grávida. Ele se lava com a luva higiênica dela. Por fim os dois fazem sexo, no único momento em que o protagonista larga da boca o seu cigarro. O ato é aludido por movimentos dos dois embaixo de um lençol, em uma cena curta, mas a *mise en scène* não é erotizada. A sensualidade fica exposta apenas na intimidade dos toques físicos entre os dois e na nudez do peito e dos braços fortes do herói.

Nas tomadas externas, Poiccard é apresentado sempre de terno, gravata e chapéu, com seu cigarro pendurado nos lábios. Quando o tira brevemente da boca, repete inúmeras vezes o gesto de percorrer os lábios com o dedo polegar, de um lado para o outro. Este gesto é uma citação a Humphrey Bogart, cuja foto aparece em um cartaz durante o filme<sup>38</sup>. A partir desse encontro, do olhar de Michel Poiccard com o do ator hollywoodiano, o gesto o acompanhará até a hora de sua morte, sendo repetido ainda por Patricia, diante do corpo no chão.

Em entrevista aos *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Godard reconhece que os primeiros filmes do movimento foram filmes de cinéfilos, onde repetiam planos que já conheciam de outros autores. “Nós podemos nos servir mesmo daquilo que já vimos no cinema para fazer deliberadamente referências”<sup>39</sup>. Tinha o direito de citar aquilo que gostava<sup>40</sup>. Por que se envergonhar? (*Cahiers du cinéma*, n.138, 1962). Lembro que as citações são elementos permanentes dentro desta pesquisa e que buscamos mapeá-las dentro dos filmes analisados.

Ao descobrir que o namorado é perseguido pela polícia, sendo ela mesma interrogada, Patricia mantém silêncio. Esconde-se com ele na casa de um amigo, mas parece ter dúvidas sobre seus sentimentos. Na véspera da viagem para a Itália, ela o denuncia para a polícia. Michel Poiccard é abatido na rua e a longa cena de sua agonia, com um tiro nas costas, parece não ter fim. Ele corre e se arrasta, até cair no meio de um

---

<sup>38</sup> Michel Marie atenta para a admiração de Godard pelo cinema estadunidense, que se expressa por meio das inúmeras citações encontradas em seu primeiro filme (Marie, 2009 [1997]: 42).

<sup>39</sup> “On peut se servir même de ce qu’on a déjà vu au cinéma pour faire délibérément des références”. Tradução minha.

<sup>40</sup> Paulo César Saraceni menciona a prática da citação dentro dos novos cinemas, onde “[...] um filme se transforma em outro na vista de todo o público, que faz tabela com o filme visto. As citações feitas são logo sacadas pelo público” (1992: 211).

cruzamento movimentado no bairro Montparnasse. O fim desta última cena revela as intenções do diretor. Poiccard, caído e agonizante, olha para Patricia e diz: “Isso é realmente nojento (*dégueulasse*)!” Sem compreender bem algumas palavras do idioma, a jovem pergunta ao policial: “O que foi que ele disse?” O homem responde: “Ele disse que você é realmente uma nojenta!” “O que quer dizer nojenta (*dégueulasse*)?” Ela (mulher, traidora, perigosa, estrangeira e nojenta!) está fadada a receber o desprezo também do público espectador, a esta altura totalmente identificado com o anti(herói). Mais uma vez nos deparamos com a traição e a delação.

De acordo com Geneviève Sellier, a narrativa elaborada por Godard remete a personagem feminina ao lugar tradicional das mulheres na cultura ocidental: não de sujeito da história, mas de objeto de amor e ódio para o sujeito masculino (2005: 16). O filme revela também o impacto erótico das atrizes estadunidenses sobre os críticos dos *Cahiers du cinéma* e os jovens de sua geração, numa mistura de fascinação e hostilidade com relação às mulheres autônomas. A fixação por carros (Poiccard rouba dois veículos de fabricação estadunidense durante o filme), além do cigarro, fazem a metáfora da nova subjetividade<sup>41</sup>. A velocidade é marca de um espírito independente, do jovem homem urbano, enquanto as mulheres eram associadas aos novos eletrodomésticos. Sempre que uma mulher dirige um carro nos filmes da *Nouvelle Vague*, de acordo com Sellier, o veículo apresenta problemas, como o de Jeanne Moreau em **Os Amantes** (2005: 16).

Também Philippe Mary vê na misoginia um dos limites do filme. Isso aparece fortemente nas falas de Michel Poiccard com relação às mulheres e na violência verbal dirigida à namorada Patricia. Para Mary, poucos críticos ou autores tocaram a questão da misoginia da personagem, pois falar nisso seria questionar a figura sagrada de Godard. Os comentários da crítica giravam em torno da estética do filme (Mary, 2006: 234-235). Isso é confirmado por Sellier, que comenta a opinião dos críticos sobre a atualidade do filme de Godard que, segundo eles, desatualizou seus contemporâneos da *Nouvelle Vague*. Era ele a “nova onda” (Sellier, 2005: 51).

Geneviève Sellier levanta a hipótese de que a *Nouvelle Vague* não seja somente uma expressão das relações entre os sexos na nova

---

<sup>41</sup> Representada nos Estados Unidos pelo romance *On the road* (1951), de Jack Kerouac – ícone do que ficou conhecido como Beat Generation ou geração beatnik.



geração, mas também uma reação dos jovens homens cultos que querem ascender ao status de artistas diante da emergência desestabilizadora das mulheres de sua geração no campo da produção cultural. Cita o exemplo da escritora Françoise Sagan que encarnava, com sua escrita fluída e uma grande liberdade de tom, um novo risco de confusão entre cultura de massa e cultura de elite, além de representar a emancipação das mulheres. Sagan já marcava, no início dos anos 1950, o mito da intimidade com o automóvel, com a velocidade e o perigo, depois retomado pelos diretores de cinema. A escritora morreu em um acidente de carro em 1954 (Sellier, 2005: 17). Para Sellier, quando as mulheres não são fascinantes e fatais, nos filmes da *Nouvelle Vague*, elas encarnam frequentemente a alienação da cultura de massa, saem das classes dominadas e são todas alienadas. A autora alerta que os filmes dos jovens cineastas exploram com uma mistura de desprezo e de compaixão esse novo lugar-comum da cultura de elite, que permite filmar em detrimento da emancipação das mulheres. Associadas à sociedade de consumo, elas se transformariam em mercadorias para quem mais pudesse oferecer, bem longe da emancipação sexual e social que representavam no mesmo momento as figuras midiáticas de Françoise Sagan ou de Brigitte Bardot (Sellier, 2005: 19).

É interessante situarmos o movimento francês e suas realizações para voltarmos às cineastas brasileiras que o citam como referência e pensar que elas tiveram de abrir, de certo modo, um caminho onde não havia caminho – o que foi acompanhado pelas discussões da “segunda onda”<sup>42</sup> feminista e pela teoria e crítica feminista do cinema a partir dos anos 1970.

---

<sup>42</sup> É considerada a “primeira onda” do feminismo a mobilização das chamadas sufragistas pelo voto das mulheres na virada do século XIX para o século XX, avançando praticamente até a metade deste último. A “segunda onda” é a que toma lugar a partir dos anos 1960, com o lançamento de livros, como *A mística feminina*, da estadunidense Betty Friedan, e a criação de grupos de conscientização e outros grupos que discutiam a opressão sobre as mulheres. Certamente a divisão em “ondas” pode ser questionada, já que essas duas etapas de reivindicações feministas não aconteceram simultaneamente nas partes do mundo onde ocorreram e também porque outras situações de luta contra a opressão apareceram entre os dois períodos mencionados, portanto não houve estagnação entre eles. María Luisa Femenías é uma das autoras que critica esse tipo de representação cronológica por entender que os ritmos próprios dos feminismos latino-americanos não legitimam a periodização internacional, que acaba por gerar falsas noções de avanços e atrasos. Cf.

Sellier relaciona a negação de um posicionamento político por parte dos cineastas da *Nouvelle Vague* ao seu pertencimento à burguesia. Philippe Mary também os situa: Chabrol era filho de comerciantes burgueses, Godard era o “herdeiro”, neto de banqueiro e industrial (2006: 64-67), Rohmer era católico praticante, elitista e racista (2006: 87) e Truffaut reivindicava sua origem na pequena nobreza do Sudoeste francês (2006: 74). De acordo com a autora, a proximidade ideológica com o personalismo e com a direita literária conhecida como os *hussards*, o fascínio pelo cinema estadunidense<sup>43</sup> e a recusa em participar dos debates ideológicos franceses traria uma implicação profunda com uma fase de modernização que visava enterrar os fortes conflitos sociais (Sellier, 2005: 35).

Em contraposição aos Cahiers du cinéma, a revista Positif, alinhada à esquerda política, denunciou e criticou esses filmes, contrastando-os com outros, realizados pelos cineastas “*Rive Gauche*” Alain Resnais, Chris Marker, Georges Franju e Agnès Varda. Os críticos destacam **Hiroshima meu amor**, de Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras, como o primeiro filme onde se identifica a erupção da arte moderna no cinema. **Hiroshima** ganha destaque no festival de Cannes de 1959, que é vencido por **Os incompreendidos**, de François Truffaut. Os dois filmes são vistos como originais. **Hiroshima** foi recebido como mais politizado, enquanto que **Os incompreendidos** trazia questões pessoais, autobiográficas, de seu autor (Sellier, 2005: 40-41).

Os críticos de Cahiers du cinéma organizaram uma mesa redonda em torno do filme de Resnais na ocasião de seu lançamento e do sucesso em Cannes (1959). Na mesa, Godard, Rohmer, Rivette, Doniol-Valcroze, Kast e Domarchi. Com o predomínio de elogios, alguns aspectos são questionados na realização, como o excesso nos diálogos escritos por Marguerite Duras. Doniol-Valcroze ficou impressionado ao ouvir uma mulher gemer de prazer em um filme francês; pela primeira vez uma mulher adulta era protagonista, mostrando com intensidade seus conflitos interiores. A direção de Resnais é unanimemente

---

Femenías, 2006: 112. Sônia Maluf também contribui com o debate ao questionar as afirmações do que chama o *mainstream* feminista brasileiro, que acaba aceitando as determinações conceituais de um suposto “centro” teórico hegemônico. Cf. Maluf, 2009. Cf. tb. Hemmings, 2009.

<sup>43</sup> Michel Marie situa essa admiração no culto aos filmes de série B, de custo médio, sem grandes estrelas, que os estúdios hollywoodianos produziam em grande quantidade durante o período (Marie, 2009 [1997]: 41).

destacada e Godard se impressiona com a ausência de citações filmicas em **Hiroshima**. Buscam relações estéticas e encontram algumas em Eisenstein. Os críticos mencionam evasivamente o lado documental da película, sendo que apenas Godard explicita, depois de muito tempo de conversa, seu mal estar diante dos grandes planos documentais do sofrimento das vítimas da bomba atômica – que ele pensa serem inadequados para mostrar aos espectadores – intercalados às cenas de amor dos protagonistas do filme. (*Cahiers du cinéma*, n.97, 1959).

Ao assistirmos ao filme, nos deparamos com uma primeira parte densa, intercalando imagens artísticas, que mostram partes de dois corpos que se abraçam enquanto fazem sexo, a fortes imagens documentais da cidade de Hiroshima, seus hospitais e o tratamento de pessoas definitivamente sequeladas pela ação da bomba atômica. As imagens chocam, o filme é um manifesto pela paz, expondo as piores mazelas da guerra. Mas o foco dos críticos de *Cahiers* estava na estética inovadora do diretor, além da história de amor do casal protagonista: uma francesa e um japonês, ambos vivendo uma relação extra-conjugal.

A intensidade dramática, produto da direção de atores e do próprio roteiro, está presente em todo o filme. A protagonista relembra sua vida em *flash back*, no tempo em que vivia em sua cidade natal, durante a segunda guerra mundial, quando se apaixonou por um soldado das tropas de ocupação. Quando estavam para fugir, ele foi morto com um tiro. Desesperada, foi logo descoberta pela comunidade, tendo seus cabelos cortados e seu rosto ferido, como marcas da desonra e da traição. O comércio do pai foi fechado e ela foi trancada no porão (uma cave) da sua própria casa, de onde só podia sair à noite para andar pela cidade. A mãe tentava protegê-la. Assim que seu cabelo cresceu “o suficiente para não mostrar mais sua vergonha”, mandou-a para Paris, à noite, de bicicleta. Ela estava morta para aquela cidade. A narração é feita pela protagonista, em voz *over* (sobre as imagens).

Os críticos não tocam no aspecto mais político do filme, tanto no documentário sobre Hiroshima, quanto na posição radical da França com relação às mulheres no tempo da ocupação nazista na guerra, nem se aprofundam nas questões trazidas pela subjetividade feminina exposta na tela em primeira pessoa, pela primeira vez, naqueles anos de transformação dos “novos cinemas”. A grosso modo, o filme foi resumido ao romance entre as duas personagens sem nome e a sua *mise en scène*. Seria esse, para os críticos, o lado “novo cinema” de Resnais, uma exceção, como Varda, dentro do movimento.

Sobre a crítica geral aos filmes da *Nouvelle Vague*, principalmente aos de Godard, que são vistos como revolucionários de uma geração, Sellier adverte que a prosa lírica é exemplo da nova postura de jovens que escrevem sobre filmes de diretores que têm a mesma idade que eles. A empatia os faz abandonar totalmente o posicionamento crítico sobre os filmes e não os distancia de seu objeto de análise (2005: 61).

Quanto a François Truffaut, depois do sucesso autobiográfico de **Os incompreendidos** (onde o diretor coloca em cena parte de sua infância e as agruras sofridas frente a uma mãe dominadora e cruel) – um dos filmes responsáveis pela divulgação internacional do movimento –, seu grande sucesso viria com **Jules et Jim** (traduzido no Brasil como **Jules e Jim, uma mulher para dois**), que trazia no roteiro a triangulação amorosa entre Catherine (a atriz Jeanne Moreau) e os dois homens que dão nome ao filme.

O sensível jovem alemão Jules cultiva uma forte amizade com o francês Jim. O primeiro sonha com uma paixão, enquanto o segundo foge de relações mais fortes.

Ambos são arrebatados pela figura de Catherine. Jules diz que ela não é propriamente bonita, mas “comum”, e isso o atrai. Logo quando se conhecem, ela se veste de homem, pinta um bigode com a ajuda de Jim, que lhe dá um charuto (foto), e os três saem



para uma aventura pelas ruas, como bons amigos que eram, ela igualada aos dois em sua amizade. Catherine e Jules resolvem se casar e ter filhos, Jim é contra o casamento. A relação entre os três é de igualdade. A mulher triangula, formando com os homens dois casais distintos. Catherine é a figura dominante e a narrativa é construída em torno dela. Por vezes mostra vestígios de pequenas crueldades, com um ou outro. Está no centro da cena. Manipuladora, é ela quem decide o final da história, quando chama Jim para um passeio de carro e dirige rumo a uma velha ponte que está pela metade. Os dois morrem afogados, presos no veículo. Jules, chocado com o que vê, é mostrado depois sozinho, cuidando da incineração dos corpos.

Mais uma vez uma mulher é representada em um filme da *Nouvelle Vague* como aquela que trai e segue seus caprichos, a

portadora do “amor fatal”. Catherine arruína a vida dos dois amigos, que certamente estariam juntos e felizes se não a tivessem encontrado.

Truffaut, citado por Geneviève Sellier, foge dos possíveis atributos feministas da personagem: “Sem dúvida a jovem mulher de *Jules et Jim* quer viver da mesma maneira que um homem, mas esta é somente uma particularidade de seu caráter e não uma atitude feminista e reivindicativa”<sup>44</sup>. Sellier aponta para a contradição desta afirmação, já que o romance do qual o filme foi adaptado, de Henri-Pierre Roché, trazia a emancipação feminista da protagonista como elemento central (Sellier, 2005: 55). De acordo com esta autora, na adaptação para o cinema Truffaut suprimiu do romance o fato de Catherine ser artista e intelectual, uma mulher independente, que trabalha. Ele apela à “feminilidade natural” da mulher que fascina, numa tentativa de reinvenção do amor, gerando sua dependência. Para Sellier, isso sinaliza “[...] a contradição entre a aceitação da liberdade sexual das mulheres e um medo arcaico do feminino que atravessa toda a nossa cultura patriarcal”<sup>45</sup> (2005: 169). Podemos dizer que Truffaut assume um ponto de vista de um certo masculino, que fetichiza a mulher, ressaltando seu fascínio e sua periculosidade naturais.

Segundo Michel Marie, antes de virar ele mesmo cineasta, François Truffaut foi assistente de Roberto Rossellini durante os anos de 1955 e 1956, paralelamente ao seu trabalho já bastante reconhecido de crítico de cinema (Marie, 2009 [1997]: 55). Este autor situa em um quadro as influências sofridas pela *Nouvelle Vague*, que viriam do Neorrealismo italiano, do filme documentário, do cinema norte-americano e da televisão (Marie, 2009 [1997]: 28). Como questões estéticas, constata a relevância do autor-diretor como roteirista dos filmes (mais pessoais ou autobiográficos), da improvisação como característica dominante, da redução da equipe técnica, do som direto, do uso de películas mais sensíveis e do trabalho com atores não profissionais ou iniciantes (2009 [1997]: 64). Os cenários são reais e familiares aos autores, como a Sardent de Chabrol (**Le Beau Serge**) ou a região da *Place de Clichy*, em Paris, de Truffaut (**Os Incompreendidos**).

---

<sup>44</sup> “Sans doute la jeune femme de *Jules et Jim* veut-elle vivre de la même manière qu’un homme, mais c’est là seulement une particularité de son caractère et non une attitude féministe et revendicative”. Tradução minha.

<sup>45</sup> “Contradiction entre l’acceptation de la liberté sexuelle des femmes et une peur archaïque de féminin qui traverse toute notre culture patriarcale”. Tradução minha.

De acordo com as linhas desta tese, penso que a relação do cinema francês com o italiano vai além do campo das influências. As conexões não necessariamente são contemporâneas e, para que haja uma aceitação de ideias ou de estilo, é necessário que as condições sociais sejam propícias, ou seja, que se compartilhe o campo das possibilidades. A França da *Nouvelle Vague* passava por uma outra fase do pós-guerra, diferente daquele ainda efervescente vivido pelos cineastas italianos neorrealistas, que desaguaria na ruptura geracional e na colocação do sujeito no centro dos argumentos cinematográficos.

Mas seguimos ainda com Michel Marie, que nomeia o último capítulo de seu livro sobre o movimento “A influência internacional, a herança de hoje”. O autor constata que “[...] a ruptura provocada pelo modelo neorrealista dos anos 1944-1946 na Itália não se produziu na França”, onde os cineastas não se uniram em torno de um movimento, mantendo sua individualidade. Ao contrário da Itália, os intelectuais franceses distanciavam-se do cinema. Mas Marie demonstra discernimento ao observar que a *Nouvelle Vague* é mais um cinema entre os vários “jovens cinemas” de renovação que apareceram em todo o mundo entre as décadas de 1950 e 1960, não tendo sido o primeiro (Marie, 2009 [1997]: 105).

Ou seja, fica claro que não foi o movimento francês que deu origem aos novos cinemas. A nova estética difundida pela *Nouvelle Vague* apresenta sua principal diferença no posicionamento do sujeito da narrativa, mas também dialoga com a estética neorrealista, entre outras.

Para o autor, os anos 1950 foram marcados, no plano cultural e político, pela hegemonia de Hollywood, pela crise do stalinismo, seus efeitos no domínio artístico e pelas dificuldades da descolonização, que questionou valores morais na maioria dos países produtores de filmes. Ele observa o surgimento de realizadores que rompem com a estética vigente em diversas partes do mundo; essas rupturas são paralelas às da *Nouvelle Vague*, sem que houvesse influência imediata de uma tendência sobre a outra (Marie, 2009 [1997]: 106).

O brasileiro Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, lançou **Rio, 40 graus** em 1955 e **Rio, Zona Norte** em 1957. Glauber Rocha o considera o primeiro diretor do Cinema Novo brasileiro, tendo inspirado a geração que realizou filmes a partir dos anos 1960<sup>46</sup>. De acordo com

---

<sup>46</sup> Cf. p. 77.

outro cineasta cinemanovista, Paulo César Saraceni<sup>47</sup>, em 1959 alguns dos diretores que fariam o movimento do Cinema Novo já haviam realizado seus primeiros curtas-metragens e partiam para os longas (1992: 49). Além deles, no próprio cenário francês, **La Pointe Courte** (1954), de Agnès Varda, já mostrava uma dimensão da mudança na maneira de fazer filmes, mesmo tendo recebido o rótulo de “cinema de vanguarda”, não ainda Nouvelle Vague.

Michel Marie argumenta que alguns cineastas se impuseram com um primeiro filme original. Esses filmes foram lançados no mesmo momento em que eram distribuídos no estrangeiro os primeiros longas metragens de Truffaut e Resnais (Marie, 2009 [1997]: 107). Ou seja, os filmes circulavam e encontravam um público receptivo a eles. A criação das novas escolas de cinema contribuiu em grande parte para a conformação desse contexto.

Depois de transitarmos um pouco por entre autores e filmes europeus, vamos agora às páginas da principal revista especializada em cinema na França, Cahiers du cinéma e de seu principal contraponto, a revista Positif, para tentar mapear nelas a circulação dos outros “novos cinemas” e o surgimento das raras mulheres cineastas dentro desse contexto.

### **1.2.1 Circulações: outros “novos cinemas” e as mulheres cineastas na crítica francesa**

Trataremos aqui de Cahiers du cinéma<sup>48</sup> e de alguns números de Positif<sup>49</sup>, duas revistas francesas<sup>50</sup> especializadas em cinema e que

---

<sup>47</sup> O livro autobiográfico de Paulo César Saraceni me foi indicado por Helena Solberg como complemento para a compreensão do “clima” e da efervescência do Cinema Novo naqueles anos. Mas a cineasta fez algumas advertências que se confirmariam no decorrer da leitura e que aparecerão de maneira crítica ao longo deste capítulo.

<sup>48</sup> Idealizada por André Bazin e lançada em 1951, em Paris, por Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca e Léonide Keigel, a história de *Cahiers du cinéma* se confunde com a história da Nouvelle Vague francesa. A partir de 1955, o grupo composto pelos críticos cinéfilos, depois diretores, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard desafiaria o cinema dominante ao alçar o *status* do “cinema de autor” em sua crítica, do qual se tornariam os principais diretores nos anos seguintes. Cf. [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com).

foram criadas no período pós-segunda guerra mundial, apresentando ligações diretas com a *Nouvelle Vague*, a primeira como “chão” do movimento e a segunda como sua oposição.

Cahiers du cinéma, publicada a partir de 1951 em Paris, além de um importante veículo de comunicação, foi reduto dos críticos franceses que tomariam as câmeras para colocar em prática suas reivindicações a partir da segunda metade daquela década. Lançada em 1952 em Lyon, a revista Positif seria seu contraponto, entrando no debate com assumida postura política de esquerda, combatendo no período o individualismo do que se chamou “política de autor”, em nome da coletividade e da importância social das produções filmicas.

Antes da exposição dos elementos desta parte do trabalho, é relevante lembrarmos que jornais e revistas, quando utilizados como documentos para a pesquisa histórica, devem ser devidamente problematizados como discursos posicionados e construídos, correspondendo às necessidades de sujeitos e/ou de grupos específicos<sup>51</sup>. Mesmo no interior de Cahiers du cinéma ou de Positif, não devemos ter a ilusão de estar lidando com textos homogêneos e coerentes, mas com interpretações e expressões individuais, por vezes contraditórias. O que buscamos mapear nas duas revistas é o destaque que deram em algumas reportagens, críticas e entrevistas ao novo cinema latino-americano e também ao trabalho de algumas realizadoras europeias que surgiram no cenário filmico a partir dos anos 1950. Como veremos, Agnès Varda permaneceu isolada neste contexto durante quase duas décadas<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Criada em Lyon em 1952 por Bernard Chardère e tendo como seus primeiros colaboradores Ado Kyrou, Robert Benayoun e Gérard Legrand, *Positif* foi identificada como uma revista de esquerda na análise cinematográfica, próxima ao surrealismo revolucionário, que aspirava a transformação radical da sociedade. Não raras vezes rivalizou com a postura de *Cahiers du cinéma*, cujos membros eram por vezes relacionados ao pensamento de direita. Ambas as revistas ainda estão em circulação. Cf. [http://www.lepoint.fr/cinema/positif-60-ans-d-amour-fou-19-09-2012-1507716\\_35.php](http://www.lepoint.fr/cinema/positif-60-ans-d-amour-fou-19-09-2012-1507716_35.php). Acesso em 22.01.2013.

<sup>50</sup> Lembro que diversas publicações apareceram em outras partes do mundo trazendo a questão dos “novos cinemas”, colocando-os no centro dos debates daquele momento. Na Itália, a revista *Cinema Nuovo* começou a circular em 1952, trazendo a crítica e as discussões sobre os filmes neorealistas.

<sup>51</sup> Sobre o uso de periódicos como fonte de pesquisa histórica, cf. Luca, 2005.

<sup>52</sup> A análise da produção filmica de Agnès Varda e de Chantal Ackerman será feita no próximo capítulo.



O nome de Varda surge em Cahiers du Cinéma no ano do lançamento de seu primeiro filme. André Bazin aproximava Rossellini ao cinema francês na nota *Agnès et Roberto*, publicada na coluna intitulada *Petit Journal Intime du Cinéma*, que trazia a agenda do dia 13 de agosto de 1955. Reconhecendo a relevância da premiação dos cinéfilos (*Le Prix des Cinéphiles*) criada pelo cineclub de Armand Cauliez, Bazin informava que um dos prêmios havia sido dado ao filme **La Pointe Courte**, realizado por Agnès Varda, e, segundo ele, a melhor escolha do festival – uma obra que ilustrava a noção de filme de vanguarda. Para Bazin, a obra de Varda se aproximava da narrativa em primeira pessoa, o que lhe agregava valor. Mas o crítico esperava que o filme não fosse atrelado ao termo vanguarda no sentido pejorativo, mal compreendido pelo público. Bazin esclarecia que: “Se o filme de Agnès Varda é menos comercial do que outros, isso não é nem por estranheza nem por complicação, mas antes pelo excesso de simplicidade, como **Romance na Itália**, com o qual ele pode ser comparado, não certamente pela direção, mas pelo tema”<sup>53</sup>. A obra de Rossellini havia sido premiada como melhor filme estrangeiro lançado naquele ano (Cahiers du cinéma, n.50, 1955: 36).

A temática semelhante que Bazin apontava na crítica era a crise no relacionamento amoroso, vivida pelas personagens de ambos os filmes. Curiosa ou sintomaticamente, tanto Varda quanto Rossellini destacaram neles personagens femininas e seus conflitos expostos dentro da relação conjugal. Mas enquanto o homem era representado por Rossellini de maneira dura, sem mostrar seus sentimentos até a última cena, a narrativa de Varda construía uma personagem plena de sensibilidade, um homem que reconhecia suas fraquezas e se mostrava disposto a investir no relacionamento com a mulher amada. Nas duas películas os casais terminavam juntos. Talvez Bazin tenha sido o primeiro crítico a perceber alguma relação entre Varda e Rossellini.

Única mulher entre os muitos cineastas franceses dos anos 1950 e 1960, Agnès Varda aparece poucas vezes nas páginas de Cahiers du cinéma daquelas décadas; primeiro com **La Pointe Courte**, que é criticado mais enfaticamente três números após a reportagem mencionada; depois, em plena *Nouvelle Vague*, com seu **Cléo de 5 à 7**,

---

<sup>53</sup> “Si le film d’Agnès Varda est moins commercial qu’un autre, ce n’est ni par bizarrerie ni par complication, mais bien plutôt par excès de simplicité, comme *Voyage en Italie*, avec lequel il est permis de le comparer, non certes pour la mise en scène, mais pour le sujet”. Tradução minha.

um dos raros filmes do movimento que pode ser analisado sob um prisma mais político; em 1965, ano do lançamento do polêmico **Le Bonheur** (traduzido no Brasil como **As duas faces da felicidade**), quando a revista realizou uma entrevista com a cineasta; e por fim em 1977, após o lançamento de **L'une chante, l'autre pas**, (com tradução literal Uma canta, a outra não) filme onde assumiu sua postura feminista.

No número 53 dos Cahiers du cinéma, de 1955, foi Annette Raynaud<sup>54</sup> quem assinou a crítica de **La Pointe Courte**, que começava situando Varda na ainda pequena leva de filmes recentes concebidos como estudo de costumes, tal qual **As férias de Monsieur Hulot** (1953), de Jacques Tati, e sobretudo **Romance na Itália**, de Rossellini. Ou seja, ela partia da mesma percepção de André Bazin e constatava o surgimento de um estilo novo, onde a trama era composta por observações de um “real”. Mas a crítica vê um refinamento em **La Pointe Courte**, que o impediria de encontrar um lugar no cinema atual. Raynaud justificava seu argumento dizendo que os sonhos e os empreendimentos incertos que levam ao esquecimento não tinham nada a ver com a história e que o filme de Varda parecia fazer parte de uma “pré-história” sonhadora, onde eram desperdiçadas muitas vidas de mulheres. Segundo ela, o senso plástico e o gosto pela observação contribuíam para dar significado à obra (Raynaud, Cahiers du cinéma, 1955b: 45).

Seguindo com a comparação entre os filmes de Varda e Rossellini, a redatora via no segundo o cenário e os costumes da pequena cidade italiana agindo sobre as personagens para torná-las “oráculos sobre elas mesmas”, fazendo do reencontro final um milagre. Para ela, as imagens de Varda traziam significados intensos, aliando a profundidade de campo à profundidade de sua expressão. Mas o formalismo deliberado das imagens era abusivo, fazendo do que seria um estudo de costumes um “desvelamento existencial” (1955b: 46). Ou seja, as questões existenciais discutidas em um filme que também

---

<sup>54</sup> Curiosamente o grupo editorial de *Cahiers du cinéma* designou uma mulher para fazer a resenha do primeiro filme de Agnès Varda, talvez como precaução contra qualquer possível acusação de misoginia, ou como desejo de justiça, diante da crítica inevitável frente à sua inovação de estilo em *La Pointe Courte*. Uma outra interpretação possível, mais próxima de uma concepção essencialista, diria que nada melhor do que uma mulher para criticar um filme realizado por outra mulher. Mas o motivo real não está documentado, por isso nos escapa.

documentava um vilarejo resultariam em seu isolamento artístico, sob o rótulo da “vanguarda”, nas palavras já citadas de Bazin. Para Raynaud, o tempo da narrativa era o mesmo da vida, o que a tornava lenta e sem tonalidades de cor. O espaço tendia a se constituir em mundo, não em cenário, o mundo existencialista do homem nascido no vilarejo. Duas décadas antes, Varda antecipava um recurso que veremos com Chantal Akerman em **Jeanne Dielman - 23 Quai du Commerce - 1080 Bruxelles**.

Mas a crítica encontrava também aspectos positivos, como a criação autêntica da personagem da mulher por uma cineasta mulher. “Ela é uma mulher-sujeito capaz de discernir ela mesma suas possibilidades, sem colocar em proveito do homem poderes e privilégios do pensamento; um ser claro e sem mistério, capaz de viver em progresso”<sup>55</sup>. Ainda assim, teria faltado a Varda coragem para representar na tela a força de uma mulher intelectual; ao contrário, sua personagem se ocupava unicamente de manter vivo seu amor. Termina afirmando que a melhor parte do filme era a mais sóbria – o documentário sobre a vila –, que agradava sem surpreender, em meio às gratuidades estéticas (Raynaud, *Cahiers du cinéma*, 1955b: 46).

Estão mapeados assim os primeiros cruzamentos entre Varda e Rossellini e fica constatado o pioneirismo da cineasta ao se lançar a esse tipo de cinema, uma irrupção neorrealista dentro do contexto francês. O caráter psicológico da narrativa tornava o filme *cult* (sinônimo do cinema intelectualizado, dirigido a um público reduzido) desde o seu lançamento. Por isso foi desconsiderado pela maioria dos estudos publicados sobre a *Nouvelle Vague* francesa.

André Labarthe, um dos mais importantes críticos de *Cahiers*, relata em entrevista a Baecque e Tesson que o cinema experimental era mal visto pelo grupo, que jamais publicou qualquer comentário sobre o cinema *underground* estadunidense durante os anos 1950. Via na revista uma verdadeira “luta contra a vanguarda” (Baecque; Tesson, 1999: 10).

---

<sup>55</sup> “Elle est une femme-sujet capable de dégager elle-même les possibilités qui sont les siennes sans se démettre au profit de l’homme des pouvoirs et des privilèges de la pensée ; un être clair et sans mystère, capable même de vivre en progressant [...]”. Tradução minha.

Com **Cléo de 5 à 7**, lançado oito anos depois, a obra de Varda ganharia outro significado na imprensa especializada. A foto da protagonista Cléo, com um véu cobrindo seu rosto e o olhar perdido em algum horizonte, foi capa do número 130 de Cahiers du cinéma em abril de 1962. A



matéria de nove páginas (contrastando com as duas de 1955) foi pautada no sucesso e na repercussão do filme e recebeu o título O triunfo da mulher (*Le triomphe de la femme*). Desta vez, a resenha crítica foi escrita por um homem, Claude Beylie.

Eu me perguntei, um dia, a quem poderia pertencer esse olhar cinza que gira em torno de sua própria órbita, essas asas batentes, essa face inquieta com tudo o que, privado dela, parecia perder o calor e o gosto de viver. E ainda esse perfume “casto, distante das baixas seduções axilares, untando-me as palavras até a efusão”. Eu acreditei reconhecer, um instante, Sido. Mas não: era Agnès Varda – ou bem aquela, reencarnada (Beylie, Cahiers du cinéma, 1962, n.130: 19)<sup>56</sup>.

A citação acima abre a reportagem de Cahiers du cinéma sobre a cineasta. Dela podemos extrair alguns elementos para a reflexão. Digamos que o “olhar cinza” esteja carregado de certa sobriedade e que o giro em torno de sua própria órbita possa significar um universo próprio. Os cílios batendo, o rosto inquieto com tudo o que esteja distante de si e que não tenha calor e gosto pela vida; um perfume casto, elevado, que faz fluir o elogio, a admiração efusiva. Claude Beylie a confunde com Sido, mas logo se corrige: é sua reencarnação. De olhar

---

<sup>56</sup> “Je me suis demandé, un jour, à qui pouvaient bien appartenir ce regard gris voltigeant, ces ailes battantes, ce visage inquiet de tout ce qui, privé d’elle, avait l’air de perdre la chaleur et le goût de vivre. Et puis ce parfum ‘chaste, éloigné des basses séductions axillaires, m’ontant la parole et jusqu’à l’effusion’. J’ai cru reconnaître, un instant, Sido. Mais non : c’était Agnès Varda – ou bien celle-là, réincarnée”. Tradução minha.

cinza e com seu universo próprio (entendamos aqui: não o universo cinematográfico partilhado pelos homens), ela não realiza filmes que seduzem ou excitam o outro universo. A escolha da forma poética para se referir a Varda já dá sinais de uma “diferença” dentro do meio cinematográfico. Observamos respeito e efusão na fala sobre o inegável talento da cineasta. Ela é apresentada em tudo como diferente (marginal?) dos outros cineastas da *Nouvelle Vague*. Mas é a última relação que aparece no texto do crítico que nos faz puxar um fio de desconfiança e nos coloca diante da ambiguidade desse extrato.

Sido é uma personagem que vai aos poucos tomando papel central na obra de (Sidonie-Gabrielle) Colette, reconhecida escritora francesa, que viveu entre 1873 e 1954. Sido é, ao mesmo tempo, o apelido de sua mãe, Sidonie Landoy, e a representação de uma imagem bastante marcante em sua vida e obra. É também o nome de um romance seu, datado de 1930, onde a figura da mãe adquire dimensões míticas e oscila entre o onírico e o real<sup>57</sup>. Resumidamente, poderíamos pensar em Agnès Varda representada como a “avó” ou no máximo a “mãe” da *Nouvelle Vague* (termos que encontramos em alguns autores que trabalham sobre o movimento e que a própria cineasta comenta<sup>58</sup>), inatingível, se tomarmos a questão geracional colocada como motor do movimento francês, uma “nova onda”, um movimento de jovens. Curiosamente, Varda é apenas dois anos mais velha do que Godard, por exemplo, tendo rodado seu primeiro filme aos vinte e seis anos. Em 1958, ano em que começa a agitação primeira do movimento, ela tinha trinta anos<sup>59</sup>. Sigamos com as páginas de Cahiers.

Logo depois percebemos o motivo de tal ambiguidade. O autor confessa não ter gostado dos filmes anteriores de Varda, até se deparar com **Cléo de 5 à 7**, “essa pedra preciosa jogada no lago da atualidade”. E não economiza elogios para um filme “[...] belo como o encontro inopinado sob o céu parisiense de uma mulher de teatro e um soldado de infantaria, belo como um canto nupcial; qualquer coisa tendo encontrado sua tonalidade tão alta, sua tessitura tão límpida, que de

---

<sup>57</sup> Sobre Sido e a obra de Colette, ver Kristeva, 2002.

<sup>58</sup> Varda relembra que quando ela tinha trinta anos (em 1958) viu no jornal uma matéria que se referia a ela como “ancestral” do novo cinema francês. Cf. <http://www.ina.fr/ardisson/bains-de-minuit/video/I08064153/agnes-varda-a-propos-de-son-enfance-et-du-cinema.fr.html>. Acesso em 28.06.2012.

<sup>59</sup> Seria Agnès Varda considerada uma mulher “balzaquiana” (mulher com mais de trinta anos, tida como de meia idade na obra de Balzac) na opinião dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa?

medo de fazer um ruído, não ousamos tocar: *Cléo*<sup>60</sup> (Beylie, *Cahiers du cinéma*, n.130, 1962: 20).

Com sua crítica poética, Beylie nos informa que, de *cult* e desprezada por colegas e críticos, Varda, cujo temperamento forte o redator comenta, passou a ser idolatrada no mundo novaondista do cinema francês. No centro da admiração, a questão de gênero é evocada: “Uma mulher, pela primeira vez, nos fala. Como diria Marguerite, pela voz de Emmanuelle: que acontecimento!”<sup>61</sup> (1962: 20). É exatamente sobre esse “acontecimento” que trabalhamos nesta tese: o surgimento do cinema realizado por mulheres e sua especificidade, não apenas na Europa ou nos Estados Unidos – os grandes centros de produção filmica –, mas principalmente no Brasil, na Argentina, em Cuba, países ligados por uma herança colonial.

Claude Beylie enfatiza a questão de que o cinema nunca foi assunto de mulheres; ao contrário, elas sempre foram seu objeto, sua principal mitologia e tela de fundo, além de público “diretamente tocado em sua profundidade”. Num texto evidentemente essencialista, afirma que “a mulher” sempre será um mistério. Mas quem melhor do que Agnès Varda para nos “desvelar” o que é uma mulher? – pergunta o crítico. Para ele, a mulher que surgia nas telas buscava o homem como companhia, não mais como guia absoluto de seus passos. Os filmes de Varda mostravam as mudanças nas relações de casal, onde cada um se revelava à medida do outro (Beylie, *Cahiers du cinéma*, n.130, 1962: 20-21).

A obra da cineasta é revisada nessa resenha e o que antes era visto como pouco atrativo ou “literatura ruim”, como informa o autor do

---

<sup>60</sup> “[...] beau comme la rancontre inopinée sous le ciel parisien d’une fille de théâtre et d’un tourlourou, beau comme un épithalame ; quelque chose ayant trouvé sa tonalité si haute, sa tessiture si limpide que de peur de faire un couac on n’ose pas y toucher : *Cléo*”. Tradução minha.

<sup>61</sup> “Une femme, pour la première fois, nous parle. Comme dirait Marguerite, par la voix d’Emmanuelle : quel événement !” Tradução minha. O crítico se refere ao roteiro de Marguerite Duras para o filme *Hiroshima, mon amour*, de 1959, dirigido por Alain Resnais e interpretado por Emmanuelle Rivas. Portanto, Marguerite era a mulher que falava pela voz de Emmanuelle. No filme, a voz da personagem de Emmanuelle diz a seu amante: “Você me agrada. Que acontecimento! Você me agrada” (“Tu me plaît. Quel événement! Tu me plaît”). De novo a voz feminina era ouvida por meio da personagem de Varda.

texto, passou também a ter certo valor; mesmo **La Pointe Courte** que, para maior surpresa, passava a receber elogios. Para Beylie, era um filme pleno de metáforas e enriquecido por um “investimento caloroso”. Pela primeira vez depois de muito tempo foram vistos nas telas crianças, gatos e avós (1962: 22). Ao contrário dos cenários fechados explorados amplamente em alguns filmes, Varda contava com outro elemento interessante – a paisagem (e a profundidade de campo), fosse ela da Pointe Courte, do vilarejo de Sète, ou das ruas e parques de Paris.

O crítico afirma que ela, à maneira de Antonioni, confiava à paisagem natural uma função “reapaziguadora” em seus filmes, tomando nas mãos a liberdade criadora de sua câmera (1962: 24). Notamos na revista a associação a determinados filmes e diretores como parte de um elogio. Rossellini e Antonioni são apontados frequentemente como parâmetros de qualidade cinematográfica, sendo Varda comparada a eles algumas vezes dentro das edições da revista. O rizoma-cinema se fazia, legitimado por essas interações.

O crítico observa que, mesmo não se detendo ao tema, Varda evoca a guerra da Argélia em **Cléo de 5 à 7**. O medo da morte é também vivido por Cléo, com seu luto antecipado (Beylie, *Cahiers du cinéma*, n.130, 1962: 25). O contexto da guerra, presente no cotidiano dos franceses, foi ignorado pelos novaondistas, com exceção de Jean-Luc Godard em **Le Petit Soldat** (rodado em 1960, proibido, e depois liberado em 1963). O envolvimento político de Godard se radicalizaria mais tarde, com os acontecimentos do maio francês de 1968.

A resenha termina atribuindo à cineasta o adjetivo “uma realista sensível”, ainda inserido dentro do discurso de comparação com os diretores italianos. E, caso o essencialismo da análise não estivesse claro, Beylie elogia a “lucidez transversal” de Varda aliada à sua “intuição feminina”, que acaba por abrir “uma justa e bem viril medida” marcada pela inteligência, “sabendo dosar, tanto o vigor quanto a doçura, mesclados na apreensão íntima do real”. O elogio pode ser interpretado de algumas maneiras. Compreendo que, para Beylie, Varda sabia ser viril e inteligente, como o seria um diretor, mas a marca de seus filmes está na apreensão “íntima” do real. Mesmo partilhando com os homens o atributo do vigor, ela, como mulher, teria a seu favor a “intuição feminina”, o que a colocaria em certa vantagem(?) com relação a eles. Os atributos “femininos” foram frequentemente evocados ao se falar das mulheres que passaram a fazer cinema naqueles anos. Veremos no segundo capítulo como a essencialização pode ameaçar a historicidade das construções sociais, no caso das relações de gênero.

Para Claude Beylie, Varda estaria desbravando uma “terra virgem” a espera de trabalho. De acordo com ele, é por isso que Cléo “é o mais belo filme jamais rodado dentro e sobre Paris”, a Paris que pertence a todos. Varda levava a uma vasta concepção do mundo, que sua câmera “extra-lúcida, impalpável, transparente, visita e faz resplandescer”. E finaliza: “É o triunfo da mulher!” (1962: 26-27).

Por mais raras que fossem suas aparições em Cahiers du cinéma, Varda ganhou destaque naquele momento nas páginas da revista e fez pensar pela primeira vez o campo cinematográfico como um espaço possível também para as mulheres, mesmo que durante duas décadas ela tenha sido sua única representante dentro do cinema francês.

O conhecimento de seus filmes chegou até as então futuras cineastas brasileiras: “Agnès Varda foi uma descoberta, me lembro o primeiro filme que vi dela, o **Le Bonheur**, que já tinha uma assinatura muito forte” (Solberg, 2012, correio eletrônico). “Foi importante ter visto o filme da Agnès Varda, adorei a luz e a ausência de conflitos do seu filme” (Trautman, 2012, correio eletrônico)<sup>62</sup>. As duas brasileiras citadas tiveram contato com filmes europeus antes de começarem suas carreiras no cinema. Ambas apontam os cinemas francês e italiano como referências em sua formação e na elaboração de seus trabalhos. O filme **Le Bonheur (As duas faces da felicidade)** aparece como unanimidade entre elas ao se referirem a realizadoras que conheceram no período.

No número 165 de Cahiers du cinéma, de 1965, encontramos outras nove páginas dedicadas a Agnès Varda. Desta vez não eram fotos do filme que abriam a matéria, mas dela própria, manejando uma câmera de cinema. Podemos sugerir que em meados dos anos 1960 as discussões do movimento feminista ocidental forçavam o deslocamento do foco do filme para a própria cineasta, uma mulher (talentosa) por trás da câmera.

Os entrevistadores, Jean-André Fieschi e Claude Ollier, depois de fazerem perguntas sobre os filmes anteriores de Varda, comentam as reações passionais provocadas por **Le Bonheur** em seus espectadores, tanto positivas quanto negativas. A narrativa filmica traz a história de um homem comum, que esbanja sua “felicidade”. Já com uma família

---

<sup>62</sup> Os extratos de depoimentos das cineastas Helena Solberg e Tereza Trautman sobre os filmes que assistiram durante o período da ditadura civil-militar brasileira e antes de darem início às suas carreiras cinematográficas foram retirados de mensagens eletrônicas enviadas à autora desta tese, ambas em março de 2012.



formada (esposa e filhos), ele encontra outra mulher por quem se apaixonou e a faz entrar em sua vida, “mais uma flor no meu jardim”. Por que ele teria que se privar desse relacionamento? Em um dia de sol e piquenique no parque, a esposa é encontrada morta, boiando no lago, depois de ter percebido a presença da outra mulher.

Varda responde sobre a recepção do filme: “Há homens que saem [do cinema] felizes, relaxados, apaziguados. Outros encolhidos, as pernas cortadas... Há mulheres que saem chorando, ou então com uma impressão atroz”. Mas afirma que não fez o filme pensando na reação das pessoas (Cahiers du cinéma, 1965, n.165: 48). A cineasta vê **Le Bonheur** como um jogo de espelhos, onde não basta à personagem ser feliz, há a necessidade de dizer ao/à outro/a que se é feliz; segundo Varda, o sentimento parece mais intenso quando compartilhado. Ela diz ter procurado com o filme compreender o que é essa felicidade e por que as pessoas a buscam tanto. Levanta também uma questão moral. A ausência de culpa no homem é o que incomoda as pessoas. Nada no filme indica que a mulher se suicidou, mas o público espectador conclui isso. “Nós somos condicionados por toda uma tradição clássica e cristã do sentimento de culpa. Eu penso que ela se suicidou, mas, de qualquer maneira, tenho uma dúvida”. Para Varda, o filme introduz eventos infelizes numa existência sem conflitos e ela pergunta: “até que ponto a felicidade resiste?” Questionada sobre a impressão de seu filme se passar “em outro planeta”, portanto distante da realidade humana, a diretora explica que o que desloca suas personagens é o excesso de simplicidade que elas comportam. Mas afirma que François, o protagonista, é um “falso simples”, é um sábio, ele não conhece mais limites. Quanto às mulheres, Varda esclarece: “É importante indicar que essa categoria ‘mulher’ e essa categoria ‘amante’ não é o tema do filme. Elas estão todas as duas na mesma categoria [...] Elas se parecem mais e mais” (n.165, 1965: 49-50). Tanto que uma substitui a outra, podendo também, a partir daí, ser substituída.

O que percebemos acompanhando as reportagens de Cahiers du cinéma sobre Agnès Varda é que, à medida em que seus filmes iam sendo conhecidos, a postura da crítica passou a colocá-la em uma posição privilegiada, explorando ainda o fato da cineasta ser a única mulher em um *métier* masculino como era, ou proporcionalmente ainda é, o cinema. Em 1965, dez anos depois do primeiro longa-metragem, a diretora já era bastante reconhecida no meio cinematográfico francês. Seus filmes, sempre questionadores de valores sociais, seguiam sendo resenhados e, mais do que isso, os críticos estavam interessados no que

ela teria a dizer sobre as obras, como as concebeu e como decifrava seus resultados. Mas foi só no lançamento de **L'une chante, l'autre pas**, de 1976 – talvez movida por toda a movimentação daquela década –, que Varda assumiu abertamente a adesão ao movimento feminista, como cineasta.

“É filmando que nos tornamos filmadoras”<sup>63</sup> (Cahiers du cinéma, n.276, 1977: 26). Assim termina a entrevista de Agnès Varda à revista, quando explica que em uma edição anterior de Cahiers ela dizia: “É filmando que nos tornamos filmadores”, mas que devido à evolução da relação costume-linguagem, a partir daquele momento ela podia usar o gênero feminino para se colocar na profissão.

Sem dúvida, as discussões sobre a “condição da mulher”, levantadas nos anos 1970, radicalizaram o posicionamento político da cineasta. “[...] eu estou engajada nessas histórias de mulheres e de leis e de imagens de mulheres”<sup>64</sup> (Cahiers du cinéma, n.276, 1977: 22). Afirma trazer com o filme o tema da “identidade feminina”, por meio de um roteiro escrito “[...] ao mesmo tempo em que se faz a história das mulheres, na França, de 62 a 72”<sup>65</sup>. Para isso, Varda diz ter misturado ficção e imagens de documentário. A diretora roda então uma película que trata de uma “luta”, “[...] pela contracepção, pela liberdade sexual ou corporal das mulheres”<sup>66</sup>, que nunca era tocada pelos filmes que retratavam as transformações a partir de 1968 (n.276, 1977: 23). Tudo isso é composto em meio a um enredo musical, cujo centro é a amizade feminina. Com isso, Varda assumia em sua obra e em seu discurso a reivindicação feminista do direito ao próprio corpo e ao prazer.

No mesmo número de Cahiers, outra belga aparece como cineasta de destaque naquele ano, abrindo a edição da revista. Pela primeira vez havia duas mulheres diretoras tematizadas no mesmo número de Cahiers du cinéma (que acontecimento!), dando a dimensão do cenário cinematográfico francês. Chantal Akerman era percebida como nova cineasta, a princípio “alternativa”, ganhando esporadicamente espaço na publicação – com três reportagens de maio a outubro de 1977, uma em 1978 e outra em 1981.

---

<sup>63</sup> “C’est en filmant qu’on devient filmeronne”. Tradução minha.

<sup>64</sup> “[...] je suis engagée dans ces histoires de femmes et de lois et d’images de femmes”. Tradução minha.

<sup>65</sup> “[...] en même temps que se fait l’histoire des femmes, en France, de 62 à 72”. Tradução minha.

<sup>66</sup> “[...] pour la contraception, pour la liberté sexuelle ou corporelle des femmes”. Tradução minha.

O filme **Je tu il elle (Eu tu ele ela)**, de 1974, movimentou a crítica cinematográfica francesa da época, e ainda de anos depois, ao colocar em cena a própria diretora, como atriz, interpretando uma jovem que se relaciona sexualmente com outra mulher. As cenas “cruas” são amplamente comentadas e o filme é elogiado nas páginas de Cahiers. Jean Narboni, redator da matéria, chega a compará-la a Jean-Luc Godard e combate aqueles que ainda tomam os filmes de Akerman como “cinema experimental” (Cahiers du cinéma, n.276, 1977: 6). A ele interessa quem afronta a questão dos impasses do desejo e do impossível real, como os dois cineastas citados (n.276, 1977: 9). O crítico observa uma sucessão de planos longos e insistentes (assim como os de **Jeanne Dielman**, filme de Akerman de 1975, que analisaremos em profundidade no próximo capítulo<sup>67</sup>) e uma banda de som singularmente descolada do ponto de vista da verossimilhança narrativa-representativa, mas bastante elaborada. De acordo com Narboni, às imagens e à banda sonora ainda se junta uma trilha incessante de barulhos, cuja inteligência dá ao filme sua intensidade e o faz distanciar-se tanto de análises behaviouristas, quanto das ideologias do “discurso feminino específico” ou das teorias sobre os papéis dos corpos. Para ele trata-se, de forma muito mais rica, em **Je tu il elle**, de marcar a fronteira do corpo e da linguagem, uma turbulência sonora no limite da formação de palavras, a tangência, em alguma instância, de um barulho de fundo (ligado à voracidade oral-anal), da palavra articulada: quebras, riscos, barulhos de sucção, de lençóis se mexendo, da caneta escrevendo no papel, gritos, sussurros ou choques de membros (Cahiers du cinéma, n.276, 1977: 6-7). O crítico chama a atenção para o fato de que a personagem de Akerman não diz uma palavra nas duas primeiras partes do filme, mas sua voz fora de campo cruza a narrativa, por vezes sincronizada, por vezes atrasada ou adiantada com relação ao que é representado pela imagem (n.276, 1977: 7).

Dois meses depois da crítica de Narboni, Chantal Akerman é entrevistada por Cahiers du cinéma para falar do mesmo trabalho. A polêmica continuaria a render. A cineasta tinha consciência da situação: “Eu acho que mostrar dentro de um filme uma relação entre duas mulheres já é bom, isso consegue se sustentar como discurso”<sup>68</sup> (Cahiers du cinéma, n.278, 1977: 42). Para ela, as ideias para um filme vêm de

---

<sup>67</sup> Cf. p. 167.

<sup>68</sup> “Je trouve que déjà montrer dans un film une relation entre deux femmes, c’est pas mal, ça se suffit à soi-même comme discours”. Tradução minha.

acordo com o vivido, com a história própria e também com relação ao social, ao externo, já que a história própria é sempre ligada à dos outros. Afirma a importância de se ter um bom nível de consciência e espera que possa haver outra atitude menos destrutiva com relação às mulheres do que foi a do cinema tradicional (n.278, 1977: 35-36). Akerman admite ter permanecido na França, depois de viver algum tempo nos Estados Unidos no começo dos anos 1970, por causa da influência do movimento de mulheres no país (n.278, 1977: 40). Ou seja, como para Agnès Varda, o feminismo foi fundamental na carreira de Chantal Akerman.

Em outubro de 1977 é Emmanuel Mairesse quem fala sobre a cineasta nas páginas da revista, dentro do caderno intitulado *Le Petit journal*, ainda sobre o mesmo filme: “Sua homossexualidade, em **Je tu il elle**, é a recusa (inconsciente ou não) da formação de casal (conjugalidade binária) em proveito de um duplo; então relação de aliança mais do que relação de filiação. O que conta são os encontros e sobretudo não o enraizamento”<sup>69</sup>. O crítico comenta os ritmos variantes em seus filmes e escreve que, em termos de consistência, os “filmes de mulheres” têm mais “volúpia” (termo usado pela diretora) do que os “filmes de homens” (*Cahiers du cinéma*, n.281, 1977: 60-61). Ou seja, autenticidade e coragem para mostrar o que for com relação a seu próprio corpo.

Encontramos ainda uma entrevista com Chantal Akerman no número 288, de maio de 1978, momento em que a cineasta finalizava o filme **Les Rendez-vous d’Anna**. Também cineasta, a protagonista da história é vista pelos críticos de *Cahiers* como alter ego de Akerman. É uma mulher que viaja e conversa com pessoas, colhendo experiências de vida para inspirar seu trabalho. Anna também conta a sua mãe que tem um relacionamento com uma mulher. Chantal “Anne” Akerman admite ter criado uma personagem que viaja bastante, em contrapartida à não representação dessas mulheres nas narrativas. Normalmente os homens são os que mais se movimentam nos filmes (*Cahiers du cinéma*, n.288, 1978: 52-61). Talvez esta afirmação tenha um sentido mais amplo, de recatamento imposto x liberdade.

---

<sup>69</sup> “Son homosexualité, dans *Je tu il elle*, est le refus (inconscient ou non) de la formation de couple (conjugalité binaire) au profit d’un double; donc rapport d’alliance plutôt que rapport de filiation. Ce qui compte sont les rencontres et surtout pas l’enracinement”. Tradução minha.

Por fim, em seu depoimento datado de abril de 1981, a diretora argumenta que não era mais possível estar fora do sistema, dar-se ao luxo de ser marginal. Sobre seus filmes precedentes, ela afirma que não buscava agradar, fazia, ao contrário, uma “anti-sedução”<sup>70</sup>. Mas os tempos haviam mudado – conclui Akerman (Cahiers du cinéma, n.322, 1981: V-VI).

Mesmo os filmes de Chantal Akerman não tendo sido tão difundidos no Brasil, como foram os de Agnès Varda e os da *Nouvelle Vague*, ela é uma cineasta relevante para este trabalho, pois levou adiante, nos anos 1970, as reivindicações da crítica feminista do cinema como prática filmica.

\*\*\*

Partindo da identificação das realizadoras brasileiras com o Cinema Novo, seus filmes e diretores, vamos fazer agora um pequeno deslocamento para assinalar alguns comentários sobre este cinema nas páginas de Cahiers du cinéma e de Positif, buscando mapear sua dimensão internacional. Com isso, pretendo reafirmar a ideia da circulação e de uma formação rizomática como contraposição ao senso comum do termo influência. Certamente houve influências no contexto cinematográfico daquele momento, que aparecem por vias múltiplas, de idas e vindas, atravessadas por situações específicas, mas nunca em mão única.

O número 172 de Cahiers du cinéma, de 1965, trazia os informes do primeiro Festival de Cinema do Rio de Janeiro, nas reportagem “Rio: Bravo!” O redator, Louis Marcorelles, mostrava-se satisfeito ao constatar o crescimento do novo cinema brasileiro e sua projeção na América Latina. Lamentava o distanciamento da Argentina do cinema cubano, o que não acontecia com o Brasil, apesar de sua “situação política instável”. No júri do festival do Rio estavam Fritz Lang, Vincente Minnelli, Valerio Zurlini, Jean Rouch e Edgar Morin. O Cinema Novo brasileiro é mencionado como “revolucionário” e extremamente apegado a questões sociais. O filme **A Falecida**, adaptação de Leon Hirszman da obra de Nelson Rodrigues, é comentado, mas a grande surpresa vinha com o filme de Paulo César Saraceni, **O desafio**, que tratava o tema da burguesia urbana,

---

<sup>70</sup> A ruptura do “prazer visual” foi proposta por Laura Mulvey no artigo de 1975, que discutiremos no próximo capítulo. O “contra-cinema” realizado por mulheres nos anos 1970 buscava a “anti-sedução”, termo usado por Akerman.

“sacrificada em proveito do Nordeste pelo Cinema Novo”. As questões que ele trazia estariam mais próximas do cinema realizado pela *Nouvelle Vague*, de acordo com o crítico (Cahiers du cinéma, n.172, 1965: 10-11).

Aqueles que têm a mania de colocar em evidência as influências falam, como de costume, de Godard e de Antonioni, esquecendo que as portas do cinema moderno, uma vez abertas, o são a todo mundo. E se toda mulher que fala se dirigindo à câmera se assemelha a Anna Karina, Macha Méril, Jeanne Moreau ou Monica Vitti (se ela está perto de uma parede), que podemos nós fazer? O mais pessoal são esses longos planos feitos com a câmera na mão, onde os atores improvisam seus deslocamentos, onde a câmera os segue como uma testemunha, essa simplicidade e essa elegância do enquadramento e da montagem, como essa rigorosa flexibilidade da *mise en scène* que – de contorno clássico – não deixa transparecer o esforço da criação<sup>71</sup> (Cahiers du cinéma, n.172, 1965: 9).

O Cinema Novo brasileiro e seu prestígio nascente, de acordo com Dahl, trazia a cada ano filmes que correspondiam ao momento em que eram rodados, como aconteceu em 1963 com **Vidas Secas** e em 1964 com **Deus e o Diabo na terra do sol** (n.172, 1965: 9).

É no número 73 de Positif, saído em fevereiro de 1966, que encontramos um espaço de vinte e nove páginas aberto ao cinema brasileiro, também ancorado no festival do Rio, realizado no final do ano anterior e comentado em Cahiers du cinéma. Sobre esse festival, a revista também aponta **O desafio** como grande surpresa, contando uma

---

<sup>71</sup> “Ceux qui ont la manie de déceler des influences parlent comme d’habitude de Godard et d’Antonioni, oubliant que les portes du cinéma moderne, une fois ouvertes, le sont à tout le monde. Et si toute femme qui parle en s’adressant à la caméra ressemble à Anna Karina, Macha Méril, Jeanne Moreau ou Monica Vitti (si elle est près d’un mur), que peut-on y faire? Le plus personnel, ce sont ces longs plans faits avec la caméra à la main, où les acteurs improvisent leurs déplacements, où la caméra les suit comme un témoin, cette simplicité et cette élégance du cadrage et du montage, comme cette rigoureuse souplesse de la mise en scène qui – trait classique – ne laisse pas transparaître l’effort de la création”. Tradução minha.

história de decepção dos militantes que assistiram aos fatos pós-golpe de 1964. Como protagonista, destaca Positif, um jornalista (representação que aparece em outros filmes do Cinema Novo como símbolo de atualidade). Na parede de seu quarto, um cartaz de **Deus e o Diabo na terra do sol**; na vitrola, o som da música **Carcará**. A revista via no filme de Saraceni a inspiração de Orson Welles e Michelangelo Antonioni (Positif, n.73, 1966: 18-19). Ou seja, o cinema brasileiro aparecia no mesmo rizoma-cinema do qual faziam parte os realizadores mais prestigiados até o momento, tendo aprendido a usar o recurso da citação dentro de seus filmes.

Depois do dossiê de Positif, é a vez de Cahiers du cinéma abrir novamente espaço para o Cinema Novo, o que comprova sua boa recepção e relevância. O número 176, de março de 1966 (quatro edições depois das matérias citadas), traz treze páginas de “Encontro com o Cinema Novo”, subtintituladas “A revolução no cinema”. O texto de abertura é do cineasta italiano Marco Bellocchio. “O cinema deve ser político. Ele deve sê-lo, em particular, dentro de um país subdesenvolvido como o Brasil. O valor do Cinema Novo vem disso; respeitando essa violenta necessidade, ele serve para modificar a realidade que lhe dá existência”. Os filmes do movimento interpretam uma realidade de classe com objetividade e possibilitam sua compreensão universal, sem didatismo, de acordo com o italiano, que afirma que, no Brasil, o cinema provocaria a revolução (Cahiers du cinéma, n.176, 1966: 43).

As páginas seguintes traziam uma mesa-redonda com Gustavo Dahl, Marco Bellocchio, o cineasta e produtor italiano Gianni Amico, Alex Viany, Louis Marcorelles e os cinemanovistas Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni. Como europeu, Marcorelles mostra-se surpreso com o apego à realidade nacional e a busca de uma estética original pelos novos cineastas brasileiros. Glauber responde que eles são coerentes com a sociedade subdesenvolvida em que vivem e que precisam aprofundar seu conhecimento, por meio do cinema. Procuram criar uma *mise en scène* que vença os mitos e a alienação, daí a originalidade estética. Leon Hirszman fala da diferença com os filmes europeus, como os de Bergman ou Antonioni, que abordavam verticalmente um tema. O cinema brasileiro buscava se armar ideologicamente para conhecer melhor a realidade do país, de acordo com ele (Cahiers du cinéma, n. 176, 1966: 49-51).

Carlos Diegues argumenta que, ao contrário dos novos cinemas das outras partes do mundo, o Cinema Novo brasileiro não é realizado por cineastas colocados à margem da indústria cinematográfica já estabelecida, ele tenta se tornar dono da indústria, criando a sua própria. Marcorelles questiona a influência que os brasileiros receberam do Neorrealismo e da *Nouvelle Vague*. Saraceni responde que, por mais que admire Rossellini, tenta escapar dessa influência quando filma. Dahl explica que, antes do europeu, foi o cinema norte-americano que chegou até eles, que só depois descobriram os outros. Por último fala do contato com a *Nouvelle Vague*, que considera decisivo, “[...] não enquanto influência de um autor sobre um outro, mas enquanto movimento que criou o mito dos jovens no cinema, o mito do jovem autor”. Discutem também a censura e a relação de seus filmes com ela. Carlos Diegues alega que o primeiro filme-teste deles com relação à censura era **O desafio**, que acabava de ser liberado, depois de meses retido para análise (n.176, 1966: 54).

De acordo com Saraceni, a recepção de seu filme na Europa foi bastante positiva, tendo recebido o prêmio da crítica no festival de Cannes de 1966. O diretor informa que em seguida participou dos festivais de Pesaro, na Itália, e levou seu filme como convidado de honra ao festival de Berlim, onde houve uma retrospectiva do cinema brasileiro (1992: 212).

Certamente devemos problematizar o livro de Paulo César Saraceni como fonte de informação, por se tratar de uma autobiografia, com as implicações que isso acarreta<sup>72</sup>. Há uma tendência na “fala de si” da valorização de fatos positivos em detrimento dos negativos, que é diretamente relacionada ao ponto de vista de quem narra a história. Isso leva ao “esquecimento voluntário” de algumas informações e à exaltação de outras, como podemos observar no relato de Saraceni. Mesmo assim, considero seu relato relevante em termos de possibilidades levantadas por sua interpretação singular dos fatos. O sucesso dos filmes deste diretor, dentro e fora do Brasil, é colocado constantemente em evidência por ele em seu livro, enquanto que as críticas mais duras não são mencionadas<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Sobre os problemas de se trabalhar com autobiografias, considerando as escolhas, os caminhos e os desvios narrativos percorridos quando se conta a própria história, cf. Levi, 1998.

<sup>73</sup> Como as de Jean-André Fieschin em *Cahiers du cinéma*, números 145, de 1963 e 179, de 1966. O autor classifica seus filmes como “produtos de uma adolescência burguesa, que refletem as experiências pessoais do autor”.



Como argumenta Bourdieu, a vida como história é uma ilusão retórica, adotada com frequência no “falar de si”, na “produção de si”. O autor aconselha a análise do conjunto de relações objetivas, em que outros agentes envolvidos devem ser considerados, compondo assim o espaço dos possíveis (Bourdieu, 1998: 190). Assim, busco levantar elementos que permitam uma visão mais ampla do grupo cinemanovista, por meio de publicações próprias, mas também da imprensa especializada.

A repercussão internacional Cinema Novo na Europa foi bastante documentada. A capa do citado número de Positif (n.73, 1966) traz a imagem de Corisco (Otton Bastos), personagem glauberiana de **Deus e o Diabo na terra do sol**. Robert Benayoun comenta a “revelação internacional do Cinema Novo”, a partir da exibição em Cannes em 1964 deste filme e de **Vidas Secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos (vencedor do festival), que marcariam o início do que chamou “a ofensiva brasileira sobre Paris”. Benayoun aponta Nelson como “pai” do Cinema Novo, depois dos lançamentos de **Rio, 40 graus** (1955) e **Rio, Zona Norte** (1957). O crítico vê uma unidade no movimento brasileiro, impossível de ser encontrada no francês. Além da competição oficial em Cannes, **Ganga Zumba**, de Carlos Diegues, foi projetado paralelamente por Claude Antoine, que também apresentou ao público **O Grande Sertão e Os Fuzis**. A nova tendência estava lá, com seus cangaceiros, beatos e o mito do mar-sertão tomando as telas europeias, como antes as tomou o oeste norte-americano (Positif, n.73, 1966: 3-6). Percebemos o impacto que a descoberta brasileira teve sobre a crítica europeia nas palavras de Benayoun em Positif:

Obra desmedida, juvenil, inegavelmente inspirada e delirante. **Deus e o Diabo na terra do sol** é o filme mais dialético de todo o cinema brasileiro, um filme que Buñuel considera como único na história de todo o cinema, e que é sem dúvida o nó histórico de toda uma renascença da expressão dentro de um país contraditório e alvejado (Benayoun, Positif, n.73, 1966: 6).

Positif dá espaço para Glauber Rocha traduzir ao francês sua “estética da fome” (Rocha, Positif, 1966: 22-24). No texto, o cineasta vai direto ao ponto e diz que quer “[...] definir o problema das relações

entre a nossa cultura e a cultura civilizada, em termos menos limitativos do que os empregados na análise do observador europeu”. Afirma que enquanto a América Latina sofre suas misérias, isso não é visto como fato trágico, mas como dado formal de um campo de pesquisa ou como curiosidade. Segundo ele, uma falsa interpretação da realidade brasileira provocava equívocos não apenas no meio artístico mas também no político. Para o observador europeu, isso remeteria a uma nostalgia do primitivo imposto pelo condicionamento colonialista. “A América Latina é uma colônia”, com a diferença apenas do refinamento dos colonizadores atuais, de acordo com o cineasta. “[...] nossa liberação, em consequência, é sempre função de uma nova dominação”. Para Glauber Rocha, a fome não é apenas sintoma da pobreza social; ela é o combustível (essência) da sociedade. É na “cultura da fome” que “[...] reside a trágica originalidade do Cinema Novo com relação ao cinema mundial”. Nele, a mais autêntica manifestação cultural da fome é a violência (Rocha, 1966: 22-23). Glauber Rocha demarca a distinção entre o movimento brasileiro e o cinema mundial:

O Cinema Novo não pode então se desenvolver nas fronteiras do processo econômico-cultural do continente. É por isso que em seu começo ele não tem nenhum contato com o cinema mundial, salvo no que concerne aos seus aspectos técnicos, industriais e artísticos. Nosso cinema é um cinema que se coloca em movimento dentro de uma ambientação política de fome, e que sofre então as fraquezas próprias a sua existência<sup>74</sup> (Rocha, 1966: 24).

---

<sup>74</sup> “Le Cinema Novo ne peut donc pas se développer aux frontières du processus économique-culturel [sic] du continent. C’est pour cela que dans ses véritables débuts il n’a pas de contacts avec le cinéma mondial, sauf en ce qui concerne ses aspects techniques, industriels et artistiques. Notre cinéma qui se met en oeuvre dans une ambiance politique de faim, et qui souffre donc des faiblesses propres à son existence particulière”. Tradução minha para o trecho de “L’esthétique de la violence”. Confirmando a popularidade de seu autor, é interessante perceber que este mesmo texto foi relançado um ano depois na revista francesa *Cinéma*, com o título “Culture de la Faim, Cinéma de la Violence” (n.67, 1967: 1-2).

Suas palavras marcavam nitidamente a diferença entre seu grupo, seu trabalho, e os cineastas europeus com os quais dialogava, como iremos observar nos encontros com Godard.

No caso do cinema realizado por mulheres brasileiras a partir dos anos 1960, podemos perceber a semelhança com a especificidade evocada por Glauber Rocha, conduzida pelos rigores do regime militar, mas que se tornava ainda mais singular ao considerarmos o contexto da circulação dos ideais feministas e suas reivindicações neste mesmo período. É isso que busco colocar sob o foco da análise nesta tese.

Novamente o cinema brasileiro apareceria nas páginas de Cahiers du Cinéma no final de 1967 (n.195), dentro do tema da II Semana dos Cahiers: a situação do novo cinema. Nesta edição é publicado outro texto de Glauber, *Cela s'appelle l'aurore*<sup>75</sup>. Neste artigo, Glauber Rocha afirma a importância do cineasta tricontinental, que surge quando a câmera se abre sobre o Terceiro Mundo, uma terra ocupada, e quando essa escolha se impõe como discurso, onde todas as recusas são significativas dentro dos trabalhos dos cineastas asiáticos, africanos ou latino-americanos. Seus trabalhos são os “filmes do desconforto”, feitos com materiais de segunda qualidade. Critica os cinemas mexicano, argentino e cubano, respectivamente nacionalista, eurocêntrico e didático, apesar de suas contribuições. Os artistas, entre os quais se incluía, defendiam uma arte que não renunciasse às conquistas da vanguarda (Rocha, 1967: 39). Finalmente, sobre o Brasil, afirma que os diretores do Cinema Novo não pedem permissão para pegar as câmeras e filmar, que fazem da palavra e da música um material para o cinema, um meio que gera efervescência naquele momento e chega às regiões mais distantes, por meio dos cineclubes. Enquanto a esquerda urbana brasileira é conhecida como a “esquerda festiva”, que “discute Marx ao som do samba”, o Cinema Novo não aparecia como um meio de comunicação fácil, carregando as inconveniências de um cinema tricontinental, longe do vocabulário populista. Era uma ação política, nas palavras do cineasta (1967: 40).

---

<sup>75</sup> Título emprestado do filme de Luis Buñuel realizado na ilha de Córsega em 1955, *Cela s'appelle l'aurore*, rodado em preto e branco e falado originalmente em francês. A narrativa está centrada na pobreza do lugar, onde os trabalhadores rurais são explorados pelos donos de terras e tratados como animais. Sandro, expulso com a família da casa onde morava, mata o ex-patrão, que acusa como responsável pela morte de sua mulher doente. Em seguida ele se suicida. Consultado em DVD na Bibliothèque du Film, em junho de 2012.

Glauber vê Godard como cineasta tricontinental, por abrir uma frente de guerrilha e partir para o ataque com seus filmes, que trazem propostas políticas (entendemos aqui que se trata do Godard que vai se politizando durante os anos 1960, não aquele do recorte da *Nouvelle Vague*). Glauber reconhece isso em seus próprios filmes, que criam rupturas e se inscrevem no cinema tricontinental, que deve ao mesmo tempo se infiltrar e fazer explodir. Sobre as supostas imitações dos filmes de Godard, detecta que a maioria dos jovens cineastas sofrem (em 1967) do “mal de Godard”, mas que é necessário que se ultrapasse a imitação, abrindo mão da crueza e do desespero que caracterizam os filmes godardianos. Alguns filmes brasileiros mostram como os “cineastas colonizados” podem instrumentalizar a técnica e encontrar uma expressão, criando trabalhos revolucionários (1967: 41). Mas a relação entre os dois cineastas não estava livre de tensões, como veremos mais adiante.

Maurício Cardoso destaca a participação dos cineastas brasileiros na Europa de 1960 a 1967, escrevendo em revistas e dialogando com os diretores europeus. Ao mesmo tempo, o Cinema Novo alcançava grande repercussão na Argentina, no Uruguai, no Chile e no México. Cardoso relembra ainda a amizade e as cartas trocadas entre Glauber Rocha e o cubano Alfredo Guevara, então presidente do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* –ICAIC (Cardoso, 2012a). De fato, o cinema brasileiro tinha virado tricontinental.

O interesse pela filmografia brasileira segue no número 91 de *Positif*, de janeiro de 1968, publicado logo após o lançamento de **Terra em transe**. A foto da capa é de uma cena do filme, tendo no centro o protagonista Paulo Martins (Jardel Filho). Com algumas alterações, o mesmo texto de Cahiers é publicado, junto aos comentários sobre o filme e uma entrevista com o diretor. Nela, Glauber confirma a importância de Nelson Pereira dos Santos para sua carreira, que começou com o estágio em **Rio, Zona Norte**. “Durante a montagem de Barravento ele teve grande influência sobre minhas ideias e ele me formou tecnicamente. Se eu posso dizer que alguém influenciou minha vida cinematográfica e intelectual, foi Nelson. Mesmo que eu não tenha relações estilísticas com ele”<sup>76</sup> (*Positif*, n.91, 1968: 20). Tais relações

---

<sup>76</sup> “Pendant le montage de Barravento il a eu une très grande influence sur mes idées et il m’a formé techniquement. Si je peux dire que quelqu’un a eu une très grande influence dans m’avie cinématographique et intellectuelle, c’est

foram melhor especificadas por Glauber com o exemplo dos filmes de Nelson Pereira dos Santos.

Nós éramos todos eisensteinianos muito radicais e não admitíamos que se pudesse fazer um filme diferente de uma montagem curta com grandes planos, etc. **Rio 40 graus** era um filme influenciado pelo neorrealismo. Nós adoramos o filme do Nelson porque era de fato o primeiro cinema brasileiro, mas do ponto de vista estético, nós tínhamos ressalvas a fazer, porque não era um filme à la Eisenstein (Rocha, Positif, n.91, 1968: 21).

Ele comenta que a adesão a Eisenstein acabava por definir algumas relações, como a dele com o cineasta Leon Hirszman, que era engenheiro, matemático e especialista nas técnicas eisensteinianas, que aplicava em suas experiências filmicas (n.91, 1968: 22). A identificação com os mestres sinalizava o posicionamento político dentro do Cinema Novo. A adesão às teorias e ao estilo de montagem de Eisenstein estavam ligados a certo radicalismo revolucionário. Mas Glauber admite também outras referências, além da eisensteiniana dentro de seu primeiro longa-metragem, Barravento. Quando fez o filme, estava sob o impacto de **Roma, cidade aberta** e **Paisà**, mesmo se a descoberta de Rossellini através desses dois filmes representasse “uma espécie de anti-eisensteinismo” (Rocha, Positif, n.91, 1968: 22).

É interessante observarmos estes modos de reivindicação estética e a inserção em determinadas linhas. O cinema e a teoria eisensteinianos vinham ao encontro das ambições de jovens cineastas brasileiros/as que buscavam uma revolução socialista. Ao mesmo tempo, o cinema pós-segunda guerra de Rossellini não podia ser descartado, pois era parte de um movimento de resistência e de revolução filmica, levado a cabo também pelos movimentos cinematográficos na América Latina.

O texto e a entrevista de Glauber Rocha a Positif (n. 91) foram traduzidos no Brasil por Helena Solberg (Ladd, na época), uma das cineastas analisadas nesta tese. Foram publicados em um caderno especial da Sociedade Amigos da Cinemateca (Solberg Ladd, 1968). A tradução para o português pela realizadora, que traz o título “Glauber

---

bien Nelson. Mème si je n’ai pas de rapports stylistiques avec lui, il a eu un rôle décisif dans ma vie”. Tradução minha.

fala à Europa”, demonstra o interesse pelo texto, a inserção de Solberg nas linhas do Cinema Novo e ainda a vontade de manter o público de cinema brasileiro informado sobre as discussões na imprensa europeia sobre o movimento brasileiro. O espaço dado ao cineasta nas grandes revistas francesas especializadas parece legitimar o cinema brasileiro daqueles anos, ao mesmo tempo em que comprova seu sucesso internacional e a via de mão dupla quando falamos em influências. Solberg transitava entre as línguas e os cinemas do Brasil, da França e depois dos Estados Unidos, como veremos no terceiro capítulo<sup>77</sup>.

Vamos nos aproximar um pouco mais dos “novos cinemas” realizados no espaço geopolítico latino-americano e buscar compreender as “novas” representações que traziam, para chegarmos por fim ao acontecimento, nos anos 1970, da crítica feminista e do “cinema de mulheres”.

### 1.3 NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO

O cinema latino-americano que surge nesse período, apesar das influências eisensteinianas ou neorrealistas, de modo geral, pouco se assemelha ao cinema que era realizado do outro lado do oceano. Glauber Rocha e o cubano Pastor Vega deixariam claras as distinções, em textos e filmes. Na América Latina a questão política estava à frente, com a resistência às ditaduras militares ou com a manutenção da força de oposição ao imperialismo estadunidense.

Quanto às novas cineastas brasileiras, para além das referências dos filmes realizados por mulheres em outras partes, ou do cinema europeu, algumas delas sinalizam o diálogo entre seus trabalhos e diretores com elas compartilhavam o mesmo contexto histórico. Helena Solberg, Ana Carolina e Tereza Trautman mencionam (e por vezes citam em seus filmes) o Cinema Novo, e principalmente Glauber Rocha, como referências para suas carreiras e para a própria concepção do que era fazer cinema naqueles anos 1960 e 1970 – mesmo que depois elas tenham legitimado seus posicionamentos como realizadoras no campo da radicalização de um “contra-cinema”, que oferecia fuga e resistência diante das linhas centrais de um cinema dirigido exclusivamente por homens naquele período. Na década em que elas começaram a filmar

---

<sup>77</sup> Cf. p. 246.

(1970), os filmes cinemanovistas, de periféricos que eram no começo do movimento, tomaram lugar no *mainstream* da produção nacional, passando à condição de “linhas centrais” no contexto cinematográfico brasileiro. Apesar de ter sido inspirador para suas trajetórias e escolhas, o Cinema Novo estava, como os novos cinemas europeus, embasado em representações sociais que teriam de ser implodidas por essas mulheres cineastas.

Ampliando um pouco o recorte, notamos que o que se chamou “Novo Cinema Latino-americano” começou a ser produzido ainda nos anos 1950, com o distanciamento da dimensão artística e formal do cinema clássico e a descoberta de que a “arte” de fazer filmes estava embriçada nas questões sociais (Vega, 1979: 40). De acordo com o realizador e crítico cubano Pastor Vega, que escreve para a revista Cine Cubano<sup>78</sup> (n.93, 1979), o contato com o cinema soviético pós-Revolução de Outubro foi fundamental na constituição dos novos cinemas que apareceram no continente. A reação estadunidense à revolução socialista soviética (outubro de 1917) fez com que seus aliados locais vetassem a exibição dos filmes que representassem os ideais e as práticas marxistas-leninistas, durante décadas, atravessando o século XX. A forte repressão latino-americana aos simpatizantes do comunismo fez com que as obras de Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Kuleshov, Dovzhenko – os chamados “cineastas da Revolução de Outubro” – só chegassem ao continente na década de 1950, de acordo com Vega, quando as recém-formadas escolas de cinema primeiro começaram a trabalhar seus textos teóricos, para depois obterem o acesso aos filmes, ainda assim de maneira fragmentada, alternando restrição, permissão e proibição, o que variava em cada país. Como vimos no depoimento de Paulo César Saraceni, os filmes dos diretores chegaram ao Brasil ainda no final dos anos 1940<sup>79</sup>.

Ao cinema de então caberia uma função “verdadeira” de suporte ao conhecimento e transmissão da realidade, de acordo com Vega. Essas reflexões teóricas tiveram consequências práticas a longo prazo, na formação de novos cineastas e críticos que buscavam uma linguagem que permitisse o encontro com eles próprios e o desenvolvimento de uma identidade nacional, ligada à esfera continental. A potencialidade criadora silenciada e reprimida durante anos fez circular teorias, filmes e

---

<sup>78</sup> A revista *Cine Cubano* foi lançada em 1959, como apoio à nascente indústria cinematográfica do pós-revolução socialista. Ela existe até hoje. Sua coleção foi consultada na Cinémathèque Française, em Paris.

<sup>79</sup> Cf. p. 41.

reflexões sobre o cinema soviético, que para Vega estariam na base do trabalho dos realizadores do *Nuevo Cine Latinoamericano*. “Por isso não é correto falar de influências nem é necessário indagar sobre supostas semelhanças estilísticas. O certo, científico e real é constatar a continuidade, o significado do exemplo militante e a influência formadora da teoria, das buscas e das realizações [...]” dos cineastas soviéticos (Vega, 1979: 41-42). Talvez Vega estivesse respondendo, em 1979, a certa tradição da crítica cinematográfica de buscar influências e semelhanças dentro dos filmes para então comentá-los e classificá-los a partir delas. Como informa o autor, para ele bastava constatar a continuidade e o exemplo militante.

De acordo com Pastor Vega, o Novo Cinema Latino-americano se constituiu como “um instrumento da Revolução Latino-americana”, passando pela Bolívia, pela Argentina, pelo Chile, pela Colômbia, por Cuba e pelo Brasil. Ele observa que o Cinema Novo brasileiro daquele momento (1979) estava reprimido e amordaçado, dentro de um marco político de ambiguidade, o que não permitia prever seu futuro, mas que também seus realizadores deviam muito de sua inspiração ao cinema soviético (Vega, 1979: 42). Essa inspiração seria confirmada diversas vezes por Glauber Rocha, que mostrava sua radicalidade em carta a Saraceni, em 1962:

Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo, eles estão constuindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens e geniais. Estão fazendo um cinema, possuem uma grande revista, vários filmes longos e curtos. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política (apud Saraceni, 1992: 101).

A revolução (também o cinema?), nas palavras de Glauber, era coisa de “machos, raçudos”<sup>80</sup>. A ausência de mulheres no *métier*

---

<sup>80</sup> O próprio Glauber era visto pelo amigo Saraceni como “o homem da casa”, desde que seu pai ficou doente. Cf. 1992: 64.



cinematográfico estava naturalizada. Elas existiam como atrizes, personagens e algumas poucas profissionais técnicas. Saraceni também reitera isso, afirmando em entrevista a Glauber Rocha para o Jornal do Brasil: “Hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem [sobre o ‘cinema de autor’]” (Saraceni, 1992: 121). De qualquer maneira, a Revolução Latino-americana tinha que ser feita, passando pelo cinema independente (também feito por “machos, raçudos”?), que deveria agir em bloco e pensar uma unidade estética ou ao menos um solo comum.

Dentro da perspectiva desta tese, acreditamos que a concepção do cinema como “instrumento” de uma revolução pode ser trazida para o contexto do cinema realizado por mulheres, principalmente a partir dos anos 1970. Mesmo considerando-os um meio artístico de expressão, sabemos que os filmes foram elementos fundamentais na “revolução social” travada naqueles anos também por elas, mesmo que poucas, no meio cinematográfico.

Mas vamos retomar o projeto latino-americano de cinema e revolução a partir dos cinemas cubano e argentino.

### **1.3.1 O *Cine Imperfecto* em Cuba**

Ao falarmos de Pastor Vega, é fundamental que o situemos como um cineasta cubano, entusiasta do socialismo, que analisava a questão do cinema latino-americano de dentro de um sistema político estabelecido há então vinte anos em seu país (seu texto é de 1979), sendo alvo de combate político e ideológico no interior dos outros países latino-americanos dominados pelo capitalismo. Vega reivindica “uma nova consciência revolucionária e cinematográfica” para a América Latina e vê nos cineastas surgidos no continente pós-Revolução Cubana a “vocação fundamental” de lutar e combater, com sua “fúria criadora” capaz de abalar a sociedade e mudar a realidade (Vega, 1979: 43).

Suas palavras nos tocam como os ares do tempo de uma América Latina dominada em sua maior parte por ditaduras militares alinhadas ao poder estadunidense/capitalista. Estamos diante da constituição dos cursos de cinema nas universidades, dos espectadores de cineclubes que buscavam sessões a preços acessíveis para manter contato com o cinema alternativo mundial e, mais adiante, da desconfiância da cinematografia

pelo poder, que terminou em repressão, com a percepção de seu potencial político.

Em 1979 Pastor Vega lançou o filme **Retrato de Teresa**, colocando explicitamente em cena uma denúncia sobre a situação feminina, questionando as relações de gênero na sociedade cubana. Em diálogo com a película **De cierta manera**, da cubana Sara Gómez, que analisaremos no último capítulo, o diretor falava da realidade privada das mulheres, bastante diferente daquela pregada pelo Código da Família aprovado em Cuba em 1974 (ano do lançamento do filme de Gómez), que passou a vigorar a partir de 1975. Rosa María e Mercedes Pallencia Villa explicam:

Trata-se de uma legislação muito progressista em que se reconhece a igualdade absoluta entre homens e mulheres, assim como a obrigação de ambos os cônjuges de contribuir de maneira equitativa na manutenção e no cuidado da casa e dos filhos “de maneira coordenada” e se reconhece explicitamente o direito das mulheres de exercer sua profissão (Artigos do 24 ao 28). No papel, esta Lei liberava as mulheres da dupla jornada exclusiva. Em todo caso, propunha uma igualdade na dedicação de ambos cônjuges tanto às tarefas remuneradas como às de cuidados e domésticas<sup>81</sup> (Pallencia Villa, 2009).

As autoras informam que trata-se de um filme militante, dentro do que se chamou o “neorrealismo cubano”, onde Vega colocava em cena mais de dez minutos da lida cotidiana de sua protagonista, que se levantava antes do dia nascer para cuidar das tarefas da casa e da numerosa família para só depois acordar o marido, que apenas tomava seu café e saía para trabalhar. No final da cena, Teresa aparece em primeiro plano, na frente do espelho; também ela se arruma para ir

---

<sup>81</sup> “Se trata de una legislación muy progresista en la que se reconoce la igualdad absoluta entre hombres y mujeres así como la obligación de ambos cónyuges de contribuir de manera equitativa en la manutención y el cuidado de la casa y de los hijos ‘de manera coordinada’ y se reconoce explícitamente el derecho de las mujeres a ejercer su profesión (Artículos del 24 al 28). En el papel esta Ley liberaba a las mujeres de la doble jornada en exclusiva. En todo caso, propugnaba una equidad en la dedicación de ambos cónyuges tanto a las tareas remuneradas como a las de cuidados y domésticas”. Tradução minha.

trabalhar em uma fábrica. “Trata-se de uma cena que mostra o que na maioria dos relatos cinematográficos parece permanecer na elipse, como tudo o que se dá por certo e que não vale a pena ser representado”<sup>82</sup> (Pallencia Villa, 2009). De acordo com as autoras, o filme foi assistido por mais de 500.000 pessoas em menos de dois meses e gerou um acalorado debate na sociedade cubana.

Em 1970, Julio García Espinosa lançou seu manifesto na mesma revista Cine Cubano, com o artigo *Por un cine imperfecto*, que começava dizendo que naqueles dias (1970) o cinema perfeito – técnica e artisticamente – era quase sempre um cinema reacionário, a serviço de uma ideologia conformista, de formas neutras, criando a ilusão do real (Davies, 1997: 346). O *Cine Imperfecto*, seguindo o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* e o cinema-verdade, era criativo, popular e desafiava a cultura de massa. De acordo com Catherine Davies, que o cita, a proposta de García Espinosa era mostrar os problemas enfrentados pelo povo que luta como um processo, sem comentários ou julgamentos. Era preciso produzir e depois minar a ilusão do real (Davies, 1997: 346).

Ruby Rich comenta que García Espinosa tornou-se a cabeça do *Cine rebelde* cubano, unindo novos temas a novas formas para criar a estética do movimento *Nuevo Cine Latinoamericano*. Para isso foi criada uma fundação, liderada por Gabriel García Márquez, também ele ex-aluno do *Centro Sperimentale de Roma* (Rich, 1991: 6-7). Para Rich, em Cuba havia a real possibilidade de se fazer cinema, proporcionada pelas mudanças sociais trazidas pela revolução de 1959. No cruzamento da inovação estética com a motivação política, os realizadores de cinema passaram a se posicionar entre o individualismo e a identificação com os setores populares, refutando definitivamente o estilo hollywoodiano e enquadrando uma classe nunca antes representada no cinema, agora dedicado à “descolonização”, inclusive da linguagem cinematográfica. Em nível continental, isso traduzia-se no *Cine Imperfecto* cubano, na Estética da Fome brasileira e no *Tercer Cine* argentino (1991: 8-9). A autora reafirma o que encontrei de diversas formas no decorrer desta pesquisa: “não há estética sem política” (“*there is no aesthetics without politics*”), um lema desses cineastas (1991: 10).

---

<sup>82</sup> “Se trata de una escena que muestra lo que en la mayoría de relatos cinematográficos suele permanecer en la elipsis, como todo lo que se da por supuesto y que no merece la pena ser representado”. Tradução minha.

Seguindo agora um momento importante do cinema argentino, vamos buscar compreender melhor essas linhas cinematográficas de discussão política e estética para analisarmos o que delas perpassou o cinema realizado por mulheres e o que de certo modo foi rejeitado por ele, num diálogo de diferenças e identificações sempre fluido, de maneira nenhuma fixo ou definitivo.

### 1.3.2 *Nuevo Cine Argentino e Cine Liberación*

O cineasta argentino Jorge Hönig respondeu a algumas questões levantadas por Pastor Vega ainda na revista *Cine Cubano*, situando a nova geração de críticos e realizadores que ficou conhecida como *Nuevo Cine argentino*, reunida em torno dos cineclubes e ciclos de cinema. Ele comenta a formação do cineasta Fernando Birri no *Centro Sperimentale de Roma* e sua importância na formação dos jovens estudantes de cinema na Argentina, que passaram a se interessar pelo cinema documental de caráter social (*Cine Cubano*, n.93, 1979: 61-62).

O cinema político argentino, representado principalmente por Fernando “Pino” Solanas, traria o clima revolucionário da elaboração filmica em torno das desigualdades sociais e uma proposta estética de ruptura e ativismo político para os anos 1960, quando Solanas fundou com Octavio Getino e outros nomes do cinema o *Grupo Cine Liberación*, que queria levar adiante essas propostas (Getino, 2005: 48-49).

Crítico e cineasta, Getino nos ajuda a entender o contexto político e cultural daquelas décadas em seu país. Ele informa que em 1956 foi criada a *Asociación de Realizadores de Cortometraje* e também fundada a *Escuela de Cine de Santa Fé*. Em 1958, o Instituto Nacional de Cinematografia passou a estimular a produção filmica argentina, sob o contexto do que Getino denomina “desenvolvimentismo industrial” – o período que se seguiu ao golpe militar que derrubou do governo Juan Domingo Perón em 1955 (Getino, 2005: 44). No final da década surgiram os primeiros curtas-metragens de realizadores formados no cineclubismo.

Getino aponta Fernando Birri como peça intelectual fundamental na gestação do cinema de transformação que seu país veria surgir nos anos 1960. Produzido na *Escuela de Cine de Santa Fé*, da qual foi o idealizador, seu documentário **Tire dié** (1960) tornou-se referência para quase todos os cineastas da nova geração (Getino, 2005: 49). Como

escreve o cubano Pastor Vega, Birri estudou no *Centro Sperimentale de Roma*, fazendo uma ponte entre o cinema europeu e o argentino (Vega, 1979: 62). De acordo com Getino, para Fernando Birri os documentários cumpririam a função de retratar os valores do povo e seu subdesenvolvimento. O cinema que não realizasse essa missão seria considerado um “sub-cinema”. As soluções para os impasses sociais deveriam ser propostas pela plateia, que era incitada a dar sua resposta. As conclusões das películas e o destino de seus protagonistas eram inquietantes, deixando clara a injustiça social (Getino, 2005: 49-51). Getino informa que esse tipo de realização filmica seguiu anos 1960 adentro, passando pelos obstáculos da ditadura do general Onganía, com o novo golpe de 1966<sup>83</sup> (2005: 52).

A proposta dos documentários latino-americanos com função social foi levada adiante também pela cineasta brasileira Helena Solberg, em um contexto afastado da vigilância da censura brasileira. Estando fora do país (nos Estados Unidos) do começo dos anos 1970 até e começo dos 1980, Solberg produziu documentários que representavam ao mesmo tempo a condição social das mulheres e sua exploração econômica em diversos países da América Latina, inclusive na Argentina. Acompanharemos sua trajetória no terceiro capítulo.

O cineasta mais conhecido do *Nuevo Cine Argentino* foi Leopoldo Torre Nilsson, que alcançou sucesso com **La casa del ángel**, de 1957, com roteiro de sua mulher, a romancista Beatriz Guido. Gonzalo Aguilar afirma que esse roteiro trouxe inovação para o cinema argentino, abrindo caminho para outro tipo de sensibilidade<sup>84</sup> (Aguilar, 2010). Apesar das limitações daquele período, Getino comenta o trabalho de Leopoldo Torre Nilsson: “Realizadas em momentos em que o cinema argentino e o latino-americano em general careciam de projeção internacional – não havia aparecido ainda o Cinema Novo brasileiro – as produções iniciais de Nilsson tiveram mais impacto do que o previsto” (Getino, 2005: 49). Esse tipo de cinema contrastava com

---

<sup>83</sup> Lembro que a Argentina não teve apenas um regime militar, tendo sofrido vários golpes, intercalados a governos civis, ao longo das décadas. Essa configuração instável certamente interferiu na produção filmica do país, assim como em todos os segmentos sociais e profissionais. O último regime militar foi o que trouxe maiores consequências em termos de mortes de civis (33.000, de acordo com as estimativas), estendendo-se de 1976 a 1983.

<sup>84</sup> Anotações sobre a conferência “Por un cine bastardo: apuntes sobre el cine argentino”, no Colóquio Internacional Tempo e Movimento – Imagens argentinas. Florianópolis, UFSC, 05.10.2010.

as realizações do começo dos 1960 no país, quando alguns intelectuais começaram a desbancar os produtores tradicionais com críticas em revistas especializadas, tal como aconteceu na França. Mas essas críticas coincidem com a visão do cinema como instrumento de transformação social, como vimos em Vega, trazendo o desejo de libertação dos padrões do cinema europeu estilo *Nouvelle Vague*, em voga naqueles primeiros anos 1960. Seu grupo tinha como propósito defender a “fisionomia nacional da arte”, filmando a vida da nação, os trabalhos, sonhos e realizações das pessoas nas cidades e no campo, aproximando-se das propostas do Cinema Novo brasileiro (2005: 47).

Fernando “Pino” Solanas também vê o Cinema Novo como um acontecimento na América Latina, motor de toda uma transformação. Para ele, foram os filmes de Glauber Rocha **Deus e o diabo na terra do sol** (1964) e **Terra em transe**<sup>85</sup> (1967) os grandes impulsores. Os dois cineastas se conheceram em Roma, quando Solanas finalizava **La hora de los hornos**, em 1968. Para ele, Rocha foi a personalidade mais forte e influente do cinema latino-americano daquelas duas décadas (Solanas: 1993: 31). Solanas também menciona o documentário **Maioria absoluta** (1964), de Leon Hirszman, como essencial para os cineastas argentinos que queriam transcender os limites do Nuevo Cine (Solanas, 1993: 30). Entendo que o cinema argentino alinhado ao Cinema Novo brasileiro não é o *Nuevo Cine*, como o termo poderia indicar, mas o *Cine Liberación*, criado pela geração de Solanas e Getino<sup>86</sup>.

Em 1966 os dois cineasta iniciaram a produção da película que seria o marco desse novo cinema: **La hora de los hornos** ficaria pronta em 1968. Ela dialogava com outros diretores, principalmente Eisenstein, por meio de citações filmicas e do estilo da montagem (rápida, picotada,

---

<sup>85</sup> Terra em transe foi premiado dentro e fora do Brasil: Prêmio da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica e Prêmio Luis Buñuel no XX Festival Internacional do Filme em Cannes (1967), Golfinho de Ouro como melhor filme e Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante – José Lewgoy no Rio de Janeiro (1967), Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude em Locarno, Itália; Prêmio da Crítica de melhor filme em Havana, Cuba; Melhor filme, Menção honrosa (melhor roteiro) e Prêmio de melhor fotografia para Luiz Carlos Barreto em Juiz de Fora, MG. Cf. [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br). Acesso em 28.06.2012.

<sup>86</sup> O correspondente ao Cinema Novo brasileiro seria o cinema de esquerda argentino que esses cineastas representam. O Nuevo Cine do qual falamos teria pego uma “carona” com os novos cinemas do pós-guerra, mais na enunciação do que na prática efetiva de um cinema politizado.

de ação). “Não se tratava já somente de ‘testemunhar’, mas de aprofundar um processo incorporando uma atitude, ao menos intencionalmente militante”. O filme era uma obra aberta, exibida em um circuito clandestino de exibição, com a distribuição de cópias e a proposta de debates após sua apresentação (Getino, 2005: 58-59).

Ao assistirmos **La hora de los hornos**<sup>87</sup>, deparamo-nos com a tensão entre a estrutura do filme e a política. Apresentando conceitos abertos, não conclusivos, a interpretação cai nas mãos do público espectador, colocado diante de uma chuva de informações visuais e sonoras. Partindo de uma perspectiva histórica, o filme logo diz a que veio, posicionando-se ideologicamente, mostrando as etapas da dominação espanhola, inglesa e por fim estadunidense. Ao mesmo tempo afirma que Buenos Aires não é a Argentina, mas sua exceção, branca, elitista, “agente interna do neocolonialismo”.

De acordo com Maurício Cardoso (2012b), o filme mostra a ação colonial, que chega ao homem comum pela violência da miséria e da doença, entre outras. Além da dominação pela mídia, os diretores exploram e denunciam o tema da dominação popular pelo sobrenatural, mostrando adivinhos, bruxos e benzedeiras, na leitura de Cardoso.

Cartões de textos rompem a monotonia da narração documental. A primeira sequência do filme retrata, de forma irônica, as oligarquias argentinas representadas pela imagem do touro em um leilão de gado, além de suas qualidades: viril, com sangue diferenciado. A sequência do matadouro inverte a situação e mostra o simples boi dominado sendo torturado, manipulado e por fim morto, pendurado sem cabeça, seu sangue escorrendo ao som de uma música clássica. Uma analogia com os países explorados? A continuidade da película propõe a revolução. Na banda sonora, uma rajada de metralhadora, no vídeo são exploradas imagens documentais de mulheres e crianças chorando.

O diretor localiza historicamente seu trabalho, no momento em que se expandia no continente a ideia de Che Guevara do *hombre nuevo*.

**La hora de los hornos** deve ser situado num contexto político e social em que a onda revolucionária latino-americana está em pleno crescimento, começando pela Revolução Cubana de 1959, sem esquecer o manifesto de Che – escrito em 1967 na Bolívia, no qual incitava os revolucionários do mundo todo a ‘criar dois, três,

---

<sup>87</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

muitos Vietnãs'. A esquerda reagia contra o burocratismo dos diversos partidos comunistas procurando criar vários focos de guerrilha no continente, que na época era governado pelas ditaduras militares. Começou a difundir-se a ideia da violência revolucionária como justa resposta à violência política e econômica, bem como um instrumento para realizar a utopia da libertação (Solanas, 1993: 33).

Para Solanas, Getino e ele contribuíram com o debate daqueles anos, optando por romper com os modelos narrativos tradicionais, inventando novos modelos e enfrentando a realidade, num total engajamento político (1993: 35). Além disso, a opção pela forma de exibição não convencional, com mais de cinquenta cópias distribuídas para serem projetadas entre as camadas populares, garantiu o sucesso de público e driblou a censura do regime ditatorial de Onganía<sup>88</sup> (Solanas, 1993: 38-39).

O cinema seria a arma ideológica desses realizadores, que propunham que seu filme fosse apropriado e ampliado pelas organizações de esquerda. O manifesto era transformado em imagens perturbadoras, que culminam no final da primeira parte com o corpo de Che Guevara sobre uma mesa. Depois nos



deparamos o close-up de seu rosto morto, com olhos abertos (foto), mantido na montagem durante mais de cinco minutos, ao som de uma música popular, cadenciada por tambores. A extrapolação do tempo diegético faz seu papel no tempo da reflexão do público espectador, colocado diante da escolha radical revolucionária da morte pela vida. Solanas escreve que pela primeira vez as imagens do corpo inanimado de Che, extraídas de um cinejornal, alcançaram o vasto público europeu, durante o Festival de Pesaro, na Itália (Solanas, 1993: 37). O cineasta relata seu espanto diante da ovação do público em Pesaro, que aplaudia

---

<sup>88</sup> De qualquer maneira, depois de finalizado na Itália e de ter vencido o festival de Pesaro, em 1968, o governo argentino teve que liberar as telas dos cinemas para a exibição do filme de Solanas e Getino. Cf. Solanas, 1993.



de pé diante da imagem de Che Guevara morto. Ele e Getino foram levados nos ombros até a praça da cidade no final da projeção, onde o grupo foi reprimido pela polícia italiana, com bombas de gás lacrimogênio, e também pela intervenção de um grupo neofascista (Solanas, 1993: 37).

Maurício Cardoso faz uma crítica ao filme, que não coloca em cena a voz popular, apenas imagens do povo (Cardoso, 2012b). Penso que a narração também pode ser considerada uma forma de dominação, ainda que intelectual, ao não considerar os destinatários do filme como portadores de uma voz que expresse sua opinião.

Para Gonzalo Aguilar, **La hora de los hornos** foi a resposta política, em termos filmicos, à ditadura de Onganía na Argentina. Entretanto, Aguilar observa que Solanas adaptou para o cinema uma obra de Alfredo Varela, um comunista peronista, preso político, e que o diretor usou o melodrama como linguagem narrativa, encontrando a identificação do público espectador. O roteiro trazia a exploração nos campos de erva-mate no norte da Argentina. Segundo Aguilar, o governo colocou marcos no filme para que a política não saísse da tela, dizendo ser aquela uma história passada, que não acontecia mais naqueles dias. Essa ideia era reforçada pela crítica, que dizia que, felizmente, aquela época estava distante. O cinema era o mundo do espetáculo. Para se fazer política, era necessário estar fora dele. Solanas inovou, mudou essa concepção<sup>89</sup> (Aguilar, 2010).

Octavio Getino relata que, com a volta de Perón ao poder em 1973, os profissionais do cinema e a produção filmica argentina passaram por um curto período de glória, com o reconhecimento do governo, a nomeação de cineastas para os cargos públicos<sup>90</sup>, à frente das instituições, e o investimento no cinema político. O cinema era considerado patrimônio da nação. Mas isso durou apenas até a morte de Perón, em 1974, quando os militares se aproximaram e em seguida retomaram o poder e a maioria dos cineastas engajados partiram para o exílio, com exceção dos que “desapareceram” durante a última ditadura argentina (Getino, 2005: 62-75).

---

<sup>89</sup> Anotações sobre a conferência “Por un cine bastardo: apuntes sobre el cine argentino”, de Gonzalo Aguilar, no Colóquio Internacional Tempo e Movimento – Imagens argentinas, realizado em Florianópolis, na UFSC. 05.10.2010.

<sup>90</sup> Como Geisel fez no Brasil, em 1974, com a diferença de a iniciativa ter partido do governo militar.

Ruby Rich coloca um pequeno porém ao do entusiasmo de Getino, lembrando que ele próprio esteve, dentro desse curto período, à frente do órgão de censura cinematográfica sob o governo de Perón (Rich, 1991: 8). Lembra também que a recepção do cinema revolucionário no chamado Primeiro Mundo tinha um aspecto positivo à medida em que os filmes levavam a “embalagem” do testemunho das vítimas ou do exotismo do subdesenvolvimento (1991: 9).

Quanto às mulheres cineastas, elas não estiveram presentes ou ao menos não ganharam notoriedade na Argentina até a década de 1980. Apenas Dolly Pussi realizou um curta-metragem, **Pescadores**, em 1968, ainda no clima da escola documental de Santa Fé. Os curtas de María Luisa Bemberg, filmados em 1972 e 1978 passaram a ser conhecidos apenas quando a diretora ganhou fama, já na primeira metade dos anos 1980.

O panorama mais estendido que procuro traçar nesta primeira parte da tese tem a finalidade de demarcar o contexto filmico e cultural latino-americano – onde estavam inseridas as cineastas brasileiras – perpassado por uma situação de subalternidade e fraturado pela disseminação das ditaduras militares, principalmente na América do Sul. Dando continuidade à reflexão proposta sobre o trabalho das brasileiras, abordarei no segundo capítulo a expansão do movimento feminista e sua influência na esfera de atuação dessas diretoras. Passaremos agora aos filmes realizados no Brasil pelo novo cinema latino-americano de maior repercussão mundial, já situado parcialmente acima. Com isso podemos nos aproximar um pouco mais das cineastas que reivindicam o Cinema Novo como inspiração e referência para suas obras.

#### 1.4 CINEMA NOVO BRASILEIRO: PARA “MACHOS”, “RAÇUDOS”

Uma nova proposta estética e política surgiu no cinema brasileiro a partir da segunda metade dos anos 1950, distanciando-se do predomínio dos filmes de entretenimento representados pelas chanchadas (musicais leves e maliciosos), que atingiram seu auge no começo da década. O movimento do Cinema Novo ganharia corpo na virada dos anos 1960 e, a partir daí, aos poucos conquistaria também o mundo. Mas como se configuravam as representações sociais dentro desse cinema considerado unanimemente como engajado? Os caminhos

do Cinema Novo convergem na já mencionada ideia do “novo homem” latino-americano. Paralelamente a isso, o movimento feminista e o movimento de mulheres começavam a trazer à tona a reivindicação política de uma “nova mulher”. Vamos seguir algumas linhas desse movimento cinematográfico para tentarmos perceber qual o papel e o espaço para as mulheres nas representações dos novos cineastas.

Apesar de reconhecer sua importância, o historiador do cinema Michel Marie nos coloca uma questão interessante ao situar o movimento brasileiro no contexto dos “novos cinemas” que surgiram no mundo ocidental.

Do outro lado do hemisfério [seu ponto de partida é a França], é a cinematografia brasileira que se lança no Cinema Novo, a partir da descoberta da *Nouvelle Vague* e particularmente de Godard. Como em todas as partes do mundo, uma geração saída dos cineclubes e dos movimentos estudantis se apropria das câmeras para produzir obras marcadas por uma certa forma de descolonização cultural <sup>91</sup> (Marie, 2009 [1997]: 109).

Depois de admitir o surgimento de novos cineastas e de movimentos semelhantes em diversas partes do mundo no final dos anos 1950 (Marie, 2009 [1997]: 107), o autor parece voltar atrás e se contradiz, afirmando que o Cinema Novo se lançou a partir da descoberta da *Nouvelle Vague* e principalmente de Godard. Neste ponto fica difícil concordar com Marie, portanto opto por sua primeira posição, pois não entendo o Cinema Novo como tendo sido possível apenas diante do contato com o movimento francês. Esta perspectiva inverte o sentido da “descolonização cultural” proposta pelo próprio autor. Depender da descoberta da *Nouvelle Vague* seria mais uma vez estar subordinado ou “colonizado” por uma cultura eurocêntrica.

---

<sup>91</sup> “De l’autre côté de l’hémisphère, c’est la cinématographie brésilienne que se lance dans le ‘Cinema Novo’ à partir de la découverte de la *Nouvelle Vague* et plus particulièrement de Godard. Comme partout dans le monde, une génération issue des ciné-clubs et des mouvements étudiants s’empare des câmeras pour produire des oeuvres marquées par une certaine forme de décolonisation culturelle”. Tradução minha.

Quando a “onda” francesa se levantou, o movimento brasileiro já estava em ação. Além do cinema francês, existem no movimento brasileiro afinidades com o cinema italiano, além da forte influência soviética sobre alguns diretores. Tudo isso atravessado pelo posicionamento geopolítico latino-americano.

Glauber Rocha, o diretor cinemanovista mais comentado, nos conduz mais à distância do que à proximidade com o cinema de Jean-Luc Godard, apesar da admiração recíproca entre os dois. Voltaremos a esta questão.

O projeto Cinema Novo surgiu no cenário brasileiro a partir dos mencionados filmes **Rio, 40 graus** (1955) e **Rio, Zona Norte** (1957), de Nelson Pereira dos Santos, que deram a largada à “nova onda” à brasileira. Além disso, 1959 foi o ano do lançamento de sete filmes de curta-metragem dos diretores Gláuber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Marcos Faria, Miguel Borges e Mário Carneiro (este último, conhecido como fotógrafo cinematográfico, em 1959 finalizou seu curta-metragem **A Boneca**), inaugurando a cinegrafia do movimento (Saraceni, 1992: 49). Lembramos que esses filmes, seguidos por longas-metragens que realizaram, foram finalizados quase que simultaneamente às películas do francês Claude Chabrol (**Le Beau Serge** e **Les Cousins**), de 1958-59.

Entusiasta dos novos cinemas mundiais e representando a parte baiana do movimento brasileiro, o jornalista e crítico Glauber Rocha instigava os realizadores (naquele momento apenas homens) a fazerem um cinema nacional em outros moldes, mostrando ao público de dentro e fora do país o que seria a “verdadeira cara do Brasil”, buscando autonomia e a tomada de um posicionamento político por meio de uma nova proposta estética. Seu curta-metragem **Pátio**, de 1959, serviu como laboratório para os longas que viriam. Como produtor do filme **Barravento**, 1961, teve que assumir sua realização depois de um desentendimento entre o diretor Luís Paulino dos Santos e a produção financeira do filme<sup>92</sup> (Gatti, 1987: 43). Mais do que a crítica e a teoria, a prática autoral começou a direcionar seu trabalho.

A produção do filme lançou um manifesto que proclamava: “Só nos faremos ouvir pelos outros povos se tivermos bastante coragem de nos mostrar como realmente somos. Este é o lema do Cinema Novo, o

---

<sup>92</sup> Na visão de Saraceni, foi o próprio Glauber Rocha quem brigou com o diretor Luís Paulino dos Santos, devido aos problemas de relacionamento e ciúmes entre Paulino e sua namorada, a atriz principal (Saraceni, 1992: 96).

lema de BARRAVENTO<sup>93</sup> ” (Gatti, 1987: 36). Essa vertente cinematográfica usaria elementos da cultura popular para chegar ao povo. **Barravento** foi considerado por alguns autores o ponto de partida do movimento. O filme narra a história de uma colônia de pescadores negros na comunidade de Buraquinho, litoral da Bahia, mostrando sua vida de pobreza e dependência, frente à camada média branca, e permeada pela cultura “afro-baiana” do Camdomblé. De acordo com Gatti, para Glauber Rocha o importante não era o belo, e o cita: “Estamos num paraíso de fome, eis a decantada beleza do litoral baiano [...]”. Glauber deu o tom social na direção de seu primeiro longa-metragem, seguindo esse viés nos outros realizados depois (Gatti, 1987: 70).

Como outros movimentos, o Cinema Novo não foi um projeto homogêneo, mesmo se analisarmos os trabalhos de um mesmo diretor. O contexto político brasileiro em muito incidiu sobre essa heterogeneidade, marcado pelo governo liberal de Juscelino Kubitschek, seguido pela renúncia de Jânio Quadros e a chegada ao poder de João Goulart, que foi destituído pelo golpe militar. A vitória socialista em Cuba, a movimentação agrária e a renovação do fôlego do pensamento marxista na Europa e na América Latina foram o combustível de Glauber Rocha nos anos de filmagem de **Deus e o diabo na Terra do Sol**. Ironicamente, o filme foi lançado em 1964, ano do golpe no Brasil.

Paulo César Saraceni conta em sua autobiografia que Glauber voou para a Europa uma semana antes do golpe, carregando uma cópia do filme com ele para a exibição nos principais festivais. Se tivesse se atrasado um pouco, provavelmente ficaria retido nas malhas da censura. Em Cannes, seu filme foi o mais comentado, ao lado do vencedor **Vidas secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Pela primeira vez dois filmes de um país do Terceiro Mundo concorriam juntos na mostra oficial do festival.

**Deus e o Diabo na Terra do Sol**, que em quase nada se assemelhava a **Barravento**, lançou definitivamente Glauber ao reconhecimento internacional, tendo sido levado a diversos festivais de cinema em países europeus, nos Estados Unidos e na América Latina<sup>94</sup>. Em 1965 Glauber Rocha leu o manifesto “A estética da fome”, durante a

---

<sup>93</sup> Destacado no original.

<sup>94</sup> Cf. [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br), acessado em 27.11.2010.

Resenha do Cinema Latino-americano, em Gênova (vimos que sua tradução francesa foi publicada um ano depois pela revista Positif).

Sobre a “estética da fome” e a “estética da violência” de Glauber, Ivana Bentes nos explica que ambas anunciaram a forma que a representação filmica engajada politicamente deveria ter. Era preciso “[...] criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas”. Os espectadores também deveriam ser levados a “[...] experimentar a radicalidade da fome e os efeitos da pobreza e da exclusão, dentro e fora da América Latina”. Bentes explica que Glauber buscava destruir os clichês sobre a miséria (Bentes, 2007: 244).

O Cinema Novo e seus diretores estavam no auge e eram tratados como ícones da modernidade cinematográfica, como “heróis” brasileiros em tempos de ditadura<sup>95</sup>. De volta ao país em 1965, Glauber Rocha foi preso no Rio de Janeiro ao lado de Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, Paulo Francis e Márcio Moreira Alves por participarem de um protesto contra o regime militar em frente ao Hotel Glória, durante uma reunião da Organização dos Estados Americanos – OEA. De acordo com Positif, que relata o episódio, o prestígio internacional dos cinemanovistas se destacou nesse momento, com o envio de um telegrama de protesto ao então presidente, o general Castello Branco, assinado por cineastas da Nouvelle Vague e outros europeus, cujos nomes são destacados pela revista: “Da Europa se registra as reações indignadas de Luis Buñuel, Antonioni, Visconti, Resnais, Pasolini, Truffaut, Chris Marker, Bertolucci, Godard, Jean Rouch, René Allio e outros” (Positif, n.73, fev. 1966: 21).

---

<sup>95</sup> A própria Ana Carolina comenta o impacto do encontro com alguns cinemanovistas: “Foi a primeira vez que eu vi os homens lindos do cinema. Imagina eu, em BH, em 67, encostada num canto do saguão do Hotel Del Rey, vendo ao meu lado Gustavo Dahl, Serginho Bernardes, Miguel Farias, Joaquim Pedro [de Andrade], Paulo César [Saraceni], Julinho Bressane. Falei: ‘Gente, o que é isso? Que profissão fantástica!’ No ano seguinte, eu já estava com um filme em Brasília [o curta-metragem *Indústria*]: o Joaquim estava com o *Macunaíma*. Eu estava lá e mais uma vez via todo mundo; eu era de São Paulo e os mitos estavam todos aqui no Rio [...] eles fantásticos, eles potentes, eles que faziam coisas. E eu lá pensando: ‘Como é que eu faço pra fazer o que eles fazem?’ Entrei” (Ana Carolina em entrevista a Susana Sereno, s/d: 7).

Depois da prisão, no episódio que ficou conhecido como Oito do Glória, Glauber Rocha passou a ser visado pela censura militar. Em 1967 **Terra em transe** foi interditado como subversivo, além de tomado como contrário à igreja católica, gerando polêmica. Depois de ganhar prêmios internacionais, o filme foi liberado para estrear no Rio de Janeiro e ficou em cartaz por quatro semanas em vários cinemas<sup>96</sup>. Seria este um sinal de interesse do governo militar pela produção do Cinema Novo, que nos anos 1970 passaria ao *mainstream* do cinema nacional?

Em 1969 foi criada a Embrafilme e em 1970 tornou-se obrigatória a exibição de filmes brasileiros 112 dias por ano, o que levou a uma abertura de portas para o cinema de oposição, não sem o peso da mão da censura sobre ele. Wolney Malafaia afirma que “A década de 1970, principalmente na sua segunda metade, representará uma fase em que a política oficial de cultura na área cinematográfica, levada à frente pela Embrafilme, colherá seus melhores resultados” (Malafaia, 2007: 345). Diante do contexto apresentado, da criação da Embrafilme e da cota para ser preenchida por filmes nacionais nos cinemas, o Estado autoritário buscou uma aproximação com os intelectuais cinemanovistas, oferecendo a eles cargos administrativos; alguns aceitaram o convite, motivados pela tentativa de lutar contra o domínio estrangeiro do mercado cinematográfico brasileiro. De acordo com esse autor, isso resultou num “encontro exótico, nem sempre compreendido e muito menos aceito”, já que as trajetórias daqueles cineastas estavam atravessadas pela aberta oposição política ao regime militar. Mais do que isso: com a radicalização política na área cultural, conquistaram mercados internacionais, crítica e público em torno de uma estética audaciosa que desconstruía os moldes hollywoodianos, abordando uma temática explosiva: “[...] a representação do Brasil através de sua miséria e de suas contradições” (Malafaia, 2007: 327). A tentativa do governo era a de recuperar certa qualidade para o cinema nacional, agora com o apoio da Embrafilme, perdida nos enredos pouco instrutivos das pornochanchadas, que hegemonizavam a faixa de mercado destinada aos produtos nacionais (2007: 328).

Nelson Pereira dos Santos e outros cinemanovistas foram convidados a participar de órgãos culturais do governo (Malafaia, 2007: 326). Com Gustavo Dahl à frente da Superintendência de Comercialização (SUCOM), a partir de fevereiro de 1974 passa a haver a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nos cinemas e de um

---

<sup>96</sup> Cf. [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br), acessado em 27.11.2010.

curta brasileiro abrindo qualquer filme estrangeiro, como reserva de mercado (2007: 340). Esses filmes, sim, concorreriam com o produto estrangeiro e ganhariam o gosto do público (2007: 346). Apesar dessas aproximações, Malafaia alerta que o Estado autoritário ainda não havia se despedido de seus instrumentos de coerção nem desarticulado seus grupos repressivos, que agiam livremente nos “aparelhos” policiais e militares (Malafaia, 2007: 338).

Em meio a essa contradição, o Cinema Novo começou a se diluir, mas deixou sua marca como referência para o cinema latino-americano e mesmo para o cinema europeu, que o tomou como vértice do diálogo e da prática fílmica mundial naqueles anos.

A propósito do exílio de Glauber Rocha em diversos países, Maurício Cardoso comenta: “Reconhecido e prestigiado pela crítica europeia, controlado pelo regime militar no Brasil, Glauber viajou em janeiro de 1971 para Nova Iorque, iniciando um longo exílio que duraria até meados de 1976”. Em 1972, ano em que se estabeleceu em Cuba, ele já era considerado um dos cineastas mais importantes do continente e um intelectual do Terceiro Mundo (2007: 149-150). “O cinema novo inseria-se num movimento mais amplo de renovação da cinematografia nos países da América Latina que incluía cineastas da Argentina, Chile, México e Cuba, entre outros”. Seus esforços convergiam para “[...] a emancipação estética, política e econômica do cinema e do campo cultural latino-americano” (Cardoso, 2007: 150).

Como diretores principais do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, Cardoso indica Fernando Birri, Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutierrez Alea e Glauber Rocha (2007: 155). Para o autor, as afinidades com a Revolução Cubana quanto às questões sociais e às estratégias de transformação política eram comuns a esse grupo de cineastas. Chegaram a pensar na produção de um filme intitulado **Nuestra América**, que Glauber tentou levar adiante, mas para o qual não conseguiu apoio financeiro. Por outro lado, contou com apoio cubano para iniciar as filmagens de **História do Brasil**, em 1972, que só foi concluído dois anos mais tarde, dessa vez com apoio italiano, pois Cuba decidiu não financiar mais um filme que pregava a autonomia estética e não apoiava a luta armada para a implantação do regime socialista (Cardoso, 2007: 153). Percebemos mais uma vez na Itália um vértice importante na prática cinematográfica revolucionária de esquerda.

Sobre a estética glauberiana e os cruzamentos com a Europa, Lúcia Nagib mostra a aproximação do que chamou “os mares de



Glauber” com a estética das representações filmicas de Truffaut (principalmente na aparição do mar em **Os incompreendidos**, de 1959). Em **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), de Glauber Rocha, seguindo o dito profético que dizia que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, a cena final leva o “pobre diabo” Manoel Vaqueiro, criado na caatinga nordestina, ao encontro do mar. A utopia se realiza, assim como em **Os incompreendidos**, de François Truffaut, onde o menino Antoine Doinel, preso como infrator, foge, numa longa corrida em direção ao mar, na última sequência do filme. Portanto, o mar seria a utopia para aqueles que nunca o viram, como os sertanejos do Nordeste brasileiro ou um menino criado nas ruas da periferia de Paris.

Para Lúcia Nagib, “[...] a riqueza e a complexidade das imagens marítimas de Glauber as tornaram a principal matriz dos motivos utópicos hoje disponíveis no cinema brasileiro” (Nagib, 2006: 25). A autora argumenta que “Truffaut e Glauber apresentam, assim, os dois polos utópicos da imagem do mar, o individual e o social, que irão se combinar na reinterpretação da utopia marítima do cinema brasileiro contemporâneo” (Nagib, 2006: 37).

Michel Marie afirma que a aproximação entre as figuras de Glauber e Truffaut remonta outros tempos, quando ambos ainda não eram diretores de cinema e entregavam-se apaixonadamente à tarefa crítica, em meados dos anos 1950. Marie vê em Glauber Rocha a efervescência intelectual como jornalista, “uma espécie de Truffaut do cinema brasileiro”, com suas falas incendiárias e verborrágicas, dentro de artigos polêmicos (Marie, 2011). Em seguida os dois se tornariam autores de filmes memoráveis. Mas a distância entre o Cinema Novo e a *Nouvelle Vague*, para este autor, estaria na diferença dos programas políticos: de um lado o engajamento dos filmes brasileiros, do outro o interesse exclusivo pelo cinema e pela estética dos franceses. Ao mesmo tempo em que Marie observa em Glauber Rocha as marcas godardianas de **Acosado** e **Uma mulher é uma mulher**, vê o cineasta brasileiro e sua “invenção visual” como um marco para o cinema mundial, inspirando diretores como Salvatore Giuliani e Reiner Fassbinder. Para Marie, como Godard, Rocha é “rei” da inventividade, com uma dramaturgia rica, criativa e de baixo custo (Marie, 2011).

Mateus Araújo Silva compara Glauber Rocha a Jean Rouch, observando pontos de contato estéticos e ideológicos em suas obras. Privilegiando a dimensão expressiva do filme em detrimento das normas técnicas estabelecidas, segundo ele, esses cineastas transformaram a carência de recursos em riqueza estética, como Godard e Pasolini. A

técnica estaria a serviço da expressão pessoal e cultural. Mas a principal aproximação entre os dois diretores estaria nas representações do sonho, da loucura e do transe, estudados como fenômenos por Rouch e evocados como metáforas por Rocha. Estes elementos estariam no princípio formal da estruturação de seus filmes, não apenas nos temas. O estilo moderno de cinema se serviria de formas arcaicas de pensamento. Para Araújo Silva, isso estaria na composição do horizonte geral dos dois cineastas (Araújo Silva, 2005: 82-83).

Ainda como crítico de cinema, Rocha já mencionava Rouch como autor que tinha “uma real influência sobre o documentário do Cinema Novo nascente” e que teria contribuído definitivamente para o desenvolvimento do “cinema verdade”. Arrisco inferir que entre os documentaristas influenciados pelos filmes de Rouch pode estar Helena Solberg, uma das cineastas cujas trajetórias conduzem este trabalho e, dentro dele, esta ambientação.

Para Rocha, o limite do trabalho do diretor francês estava na neutralidade política sobre os conflitos africanos que ele documentava. Segundo Araújo Silva, um horizonte estético e ideológico comum se traduz em convergências ainda mais específicas entre as duas poéticas, plenas de teatralidade e oralidade. Em Rouch, o “cine-transe” seria um método de abordagem do estado psíquico de um personagem, não uma propriedade do mundo; uma postura do cineasta diante de um fenômeno particular. Em Rocha, a metáfora do transe designa uma propriedade do mundo, da história, das coisas mesmas. Uma solução original com intenção de fundo político, sempre presente em seu cinema (Araújo Silva, 2005: 84-88).

O mesmo autor escreve sobre os encontros e os desencontros entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard a partir de um filme realizado por Godard e Jean-Pierre Gorin, dentro do então recém-inaugurado Grupo Dziga Vertov. Trata-se de **Vent d’Est (Vento do Leste)**, de 1969, filme em que o cineasta brasileiro entra em cena como ator, representante dele mesmo. Sua personagem, de braços abertos numa encruzilhada é o Cristo do Terceiro Mundo, cuja imagem também encontramos no filme de Rocha **A idade da terra** (1970).

Araújo Silva analisa a colaboração de Glauber “[...] ao mesmo tempo como uma peça-chave do diálogo efetivamente travado pelos dois (ou três) cineastas no fim dos anos 60 e como representação alegórica dos seus limites” (2007: 37). Este autor vê em Rocha e Godard os dois cineastas que mais levaram adiante o engajamento político em seu trabalho. “Precedidos por uma atividade regular de crítica

cinematográfica, os primeiros filmes de ambos (mais diretamente políticos em Glauber do que em Godard) [...] definem seu estilo e seu ponto de vista sobre o mundo num diálogo intenso com outros cineastas”. De acordo com Araújo Silva, o próprio Glauber Rocha admitiu ter incorporado elementos dos filmes de Godard na montagem de alguns dos seus. Por sua vez, Godard tomou contato com o cinema de Glauber em 1964, quando os Cahiers du cinéma divulgaram e discutiram o filme **Deus e o diabo na Terra do Sol** (Araújo Silva, 2007: 38-39), exibido nos cinemas franceses com o título **Le Dieu noir et le Diable blond**, depois de haver causado polêmica no festival de Cannes daquele ano, como já vimos.

Michel Marie comenta o impacto que o filme teve sobre o público e a crítica na França, com seu cenário natural e a profundidade de campo da caatinga nordestina brasileira. A lida do sertanejo, a fabricação da farinha de mandioca e a aventura cangaceira eram colocadas em cena como uma representação filmica da literatura popular de cordel. Para Marie, Rocha filma e filtra isso de forma erudita, com seu conhecimento da literatura brasileira e a justaposição de registros narrativos heterogêneos. Plenas de lirismo e teatralidade, por vezes suas personagens falam diretamente ao público espectador. O autor vê referências ao teatro de Brecht em **Le Dieu noir et le Diable blond**, assim como percebe a influência da obra de Eisenstein nas cenas do sacrifício da criança e do massacre dos peregrinos. O cinema de Glauber Rocha teria tido uma função reveladora para críticos e intelectuais daquele momento, de acordo com o autor. Era aplaudido nos cinemas, como se fosse uma peça de teatro. Foi exibido nos cineclubes, mas também nos grandes cinemas europeus, três anos depois (Marie, 2011).

De volta ao encontro Rocha-Godard em 1969, Mateus Araújo Silva menciona a citação ao cineasta brasileiro pela personagem godardiana de Jean-Pierre Léaud no filme **Le Gai Savoir** (1968), que diz admirar os trabalhos de Bertolucci, na Itália, de Rocha, no Brasil, e de Straub, na Alemanha. De acordo com Araújo Silva, estes seriam os cineastas mais comentados do momento, ao lado do próprio Godard e de Pasolini. **Terra em transe** já havia sido apresentado na França em 1967, estreando nos cinemas em 1968. Araújo Silva cita uma entrevista de Gorin onde ele afirma ter assistido a **Terra em transe** “umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias” (2007: 41). Isso reafirma o impacto dos primeiros filmes de Glauber Rocha sobre os cineastas franceses e europeus em geral. Godard dedicou ao brasileiro o primeiro episódio de suas **Histoire(s) du Cinéma** (1998). Para Rocha, Godard

seria “o maior cineasta desde que Eisenstein morreu” (Araújo Silva, 2007: 42), o que sinaliza a importância dos dois diretores na constituição de seu trabalho.

Araújo Silva observa que o privilégio de Eisenstein no esquema de Glauber não era neutro ou indiferente, mas foi “[...] reiterado no momento mesmo em que Godard e Gorin elegiam Dziga Vertov como o nome próprio capaz de condensar seu projeto revolucionário, em detrimento de Eisenstein, atacado em *Vento do Leste* como cineasta revisionista”. Glauber permaneceria fiel a Eisenstein, o cineasta que mais admirou (Araújo Silva, 2007: 43).

Isso sinaliza o distanciamento entre os dois diretores, mas talvez a divergência mais marcante esteja nos posicionamentos geopolíticos de seus discursos com relação ao próprio cinema. Godard criticava o cinema brasileiro, que para ele ainda era revisionista quando teria tudo para ser revolucionário. Dizia que Glauber tinha que destruir o cinema em seu país, ao que este respondia, afirmando que o cinema brasileiro ainda estava em construção. Um europeu podia, sim, tentar destruir seu cinema, enquanto que os latino-americanos deveriam construí-lo, ao lado de escolas, casas, etc. (Araújo Silva, 2007: 44).

Apesar dos contatos frequentes, o próprio Glauber Rocha era consciente da distância entre essas duas realidades. Sobre a influência do cinema europeu, o cineasta respondia:

É mais fácil resistir agora, pois o Cinema Novo já produziu filmes que tiveram repercussão internacional. Nós não temos mais o complexo colonial argentino ou mexicano. O Cinema Novo está mais livre para se articular e mesmo para ousar inventar. A linguagem cinematográfica deve ser internacional, mas não deve viver sob o signo da submissão. No início, nós estávamos sob o peso de uma economia e de uma ideologia estática. Mas nós nos libertamos (trad. Solberg Ladd, 1968: 43-44).

Portanto, o cineasta coloca a influência europeia como algo a ser combatido, algo que requer uma resistência por parte dos diretores latino-americanos. Isso aparece desde 1965 em seu manifesto “A estética da fome”, como já vimos.

Narrado com uma voz feminina em *off*<sup>97</sup>, o filme **Vento do Leste** foi realizado de forma experimental, como um *western* que desconstruiria o cinema hollywoodiano, mixando diversos elementos. Glauber Rocha é um deles, numa cena de dois minutos, onde ele se posiciona de braços abertos (como um Cristo, ou o Corisco de **Deus e o Diabo...**) em uma encruzilhada. Ele representa o cinema do Terceiro Mundo<sup>98</sup>, de acordo com Araújo Silva. Uma mulher grávida com uma filmadora pendurada nas costas vai até ele e pergunta (em francês): “Desculpe-me, camarada, por atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?” Ele responde (em português):

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. E... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema [vítima] da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema [vítima] da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso... é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de

---

<sup>97</sup> Lembro que esse período da filmografia de Godard já não é mais considerado, no consenso de alguns autores aqui citados, como Nouvelle Vague. Mesmo representando toda uma mudança estética no cinema, este movimento francês teria acabado ainda no começo da década de 1960, tendo seus realizadores seguido novos rumos individuais, como já foi explicado. O cinema de Jean-Luc Godard pós-1968 teria a característica da radicalização política – que seria o motor de sua ruptura com François Truffaut naqueles anos – e da simpatia aos movimentos sociais, entre eles o feminismo.

<sup>98</sup> É importante não confundirmos “cinema do Terceiro Mundo” com o termo “terceiro cinema” ou “tercer cine”, cunhado pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino em outubro de 1969. No texto-manifesto “Hacia un Tercer Cine”, publicado em Cuba no jornal *Tricontinental*, os cineastas apontam Hollywood e seu cinema “dependente” (da burguesia e do liberalismo) como “primeiro cinema” e o cinema de autor de origem europeia como “segundo cinema”. Um “terceiro cinema”, politizado e engajado, era a proposta dos diretores para a produção latino-americana realizada como forma de resistência aos poderes hegemônicos (Solanas e Getino, 1969). Já o termo Terceiro Mundo surgiu logo após os movimentos de independência das colônias europeias na África que eclodiram principalmente na segunda metade do século XX. Apesar do título do manifesto conter a denominação “Terceiro Mundo”, a proposta dos autores é feita diretamente aos novos cineastas latino-americanos.

Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso<sup>99</sup>, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível]<sup>100</sup> para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha ([*Vent d'Est* - aos 57min.] Araújo Silva, 2007: 50-51).

Os braços do cristo-Glauber apontam, mas os dois não se olham, não interagem. A interlocutora mal o escuta e entra pelo segundo caminho, depois volta e segue pelo outro, o caminho do cinema de aventura. A cena representa as divergências extracampo entre os autores. De qualquer modo, ambos os cinemas mencionados e oferecidos como caminho, apresentam-se como alternativas às produções de Hollywood, da Mosfilm ou do cinema *underground*, de acordo com Araújo Silva (2007: 54). Para este autor, no programa de Glauber Rocha, “[...] informado pelos movimentos anticoloniais e pela experiência da Revolução Cubana, o confronto entre o colonizado e o colonizador fornecia uma espécie de esquema conceitual de base da sua geopolítica”, que aparece em várias versões nos seus filmes (Araújo Silva, 2007: 58).

Mas **Vento do Leste** não é só uma representação do encontro dos cineastas, ele é também, e ao mesmo tempo, parte integrante e peça-chave desse encontro (Araújo Silva, 2007: 59). Tanto o encontro com o Cinema Novo brasileiro teria contribuído para a politização do cinema de Godard, como também o contato com o Godard e este episódio de diálogo mais próximo teriam contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber a partir daquele momento (2007: 60).

Assim ficam parcialmente cartografadas algumas relações e o diálogo entre o Cinema Novo brasileiro e os novos cinemas,

---

<sup>99</sup> A citação de trechos da canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil *Divino, Maravilhoso* (de 1968) em sua fala complementa a subversão. Também Veloso e Gil (baianos como Glauber) foram perseguidos e presos pelo regime militar e exilaram-se em Londres em 1969, depois do AI-5. A música também faz parte dos diálogos e da circulação cultural que vemos emergir dos filmes.

<sup>100</sup> Marcações do autor.

principalmente a filmografia francesa. Acabamos estreitando os caminhos da narrativa da tese com relação ao Cinema Novo para terminarmos nos contatos com os filmes e a estética glauberianos, pois estão neles a reivindicação comum de inserção das cineastas brasileiras que trago para esta pesquisa.

#### **1.4.1 Os lugares das mulheres no universo fílmico de Glauber Rocha**

Ana Carolina traz, na trilogia que analisarei, a ironia, a linguagem metafórica e o onirismo de alguns filmes de Glauber Rocha<sup>101</sup>; Helena Solberg segue nos anos 1970 a via do documentário de engajamento político latino-americano. Tereza Trautman inverte a cena urbana carioca, do cinema das pornochanchadas ou das realizações inspiradas na *Nouvelle Vague*, com uma personagem liberada e sem problemas, que escolhe e circula entre os homens que quer como parceiros, fixos ou não. Cada uma em seu estilo, estas cineastas foram elementos de mudança das representações fílmicas de mulheres, levando à cena a elaboração de um “contra-cinema” (como queriam as teóricas feministas), provocando uma ruptura com relação às representações do próprio Cinema Novo.

Seguindo suas referências a Glauber Rocha, para além dos filmes franceses e italianos, vamos passar brevemente por algumas personagens glauberianas, mulheres brasileiras representadas em seus filmes dos anos 1960, para compreender o lugar delas dentro do universo fílmico do cineasta. Ele afirmava que suas personagens tinham consciência da história, mas confessava sua dificuldade em trabalhar personagens femininas, tendo engavetado roteiros onde esse bloqueio de criação aparecia (Solberg Ladd, 1968: 15-16).

Lindinalva Rubim observa a composição das personagens como obra da autoria do filme, mas também da representação de quem as interpreta. De acordo com Rubim, isso era estimulado por Glauber Rocha, que instigava e incitava atores e atrizes para que “criassem”, chegando assim ao melhor resultado em cena. Esta autora constata que as personagens femininas não são as reais protagonistas dos filmes de Glauber, mas mesmo assim reivindicam seu direito à cena (Rubim,

---

<sup>101</sup> Como *Terra em transe*, por exemplo.

1999: 199), ou seja, não estão totalmente invisibilizadas em seus filmes, como ela busca mostrar.

Em **Barravento**, de 1961, as mulheres não participam do mundo do trabalho (princípio de identidade) assalariado ou “produtivo”, que no filme é exclusivamente masculino. Enquanto os homens saem para a pesca, elas permanecem com as crianças dentro dos limites da comunidade e do trabalho doméstico. “Daquele mundo masculino elas só compartilham o momento da puxada de rede, engrossando o coro dos cânticos às divindades ou das danças, que funcionam como espécie de louvação pelos frutos recebidos como recompensa da atividade laborativa” (Rubim, 1999: 205-206). As mulheres respeitadas da aldeia são a idosa, guardiã das histórias do lugar, e principalmente a “mãe-de-santo”, líder espiritual da comunidade, que está numa posição hierárquica superior (1999: 209).

Outra personagem que se destaca no filme é Naína, branca, de olhos claros, em meio a uma comunidade de negros e negras (Rubim, 1999: 211). Acrescento que, assim como em outros filmes de Glauber, a mulher de pele clara é representada como destoante do grupo, provocando certo mal-estar com seu deslocamento. Naína causa pena, não pertence àquele lugar. Além de tudo, representa a imagem da “solteirona”. Lindinalva Rubim observa que essa personagem tem que entrar para o candomblé, “fazer o santo”, para conquistar o amor de Aruã, o herói a quem salva e por quem é salva (Rubim, 1999: 214-215). Como é comum em muitas representações filmicas, a mulher só ganha identidade através de “seu homem”.

Rubim aponta Cota como personagem mais relevante, uma mulher que não se enquadra nem no mundo da religião nem no do trabalho. É apreciada por sua beleza de “mulata”, sedutora, altiva e de belas formas. Seu corpo é valorizado e sua sexualidade é explorada. No entanto, é solitária e transita entre a casa e a rua, como observa a autora (Rubim, 1999: 216-217). Ela se relaciona sexualmente com Firmino, que vem da cidade e com quem se parece. É forte, altiva. Em uma cena, ela usa seu chapéu<sup>102</sup>. A mulher que não se submete e não aceita seu papel é masculinizada (1999: 219). Mas o que Cota queria (“como qualquer mulher”) era um casamento, e o propõe a Firmino. Depois de trair a religião, como prova de amor a ele, Cota se desgraça e comete

---

<sup>102</sup> Como vimos também fazer Catherine, personagem de François Truffaut em *Jules e Jim* (1962).



suicídio (1999: 226). Um clássico fim para mulheres que não se enquadram socialmente<sup>103</sup>.

Rubim percebe a complexidade nas personagens femininas de Glauber Rocha: “A determinação de Cota, a força da sua liberdade, sujeito da sua identidade, se contradiz no desejo de atar sua vida à de um homem pelos nós do casamento”. A câmera a enquadra sozinha, em primeiro plano ou fragmentada nas partes (sexualmente) atrativas de seu corpo (Rubim, 1999: 227). Cota é representada pelo e para o olhar masculino, cada parte de seu corpo transformada em objeto de fetiche sexual, como vimos acontecer também com Brigitte Bardot em **E Deus criou a mulher** (1956), de Roger Vadim.

Em **Deus e o Diabo na Terra do Sol** encontramos duas das personagens femininas mais marcantes no cinema de Glauber, emolduradas pelo cenário árido do sertão. Rosa é a mulher de Manoel Vaqueiro, homem sonhador, que de empregado de latifúndio vira fanático religioso, depois cangaceiro. Ela representa a mulher “pé no chão”, que tenta trazer o marido à realidade. É sempre mostrada no trabalho braçal, com suor no rosto e uma postura ativa frente às mazelas da vida pobre no sertão. Segue o marido, pois é seu dever, e confessa querer estar ao seu lado. Para salvá-lo, e ao povo que segue o beato Dom Sebastião, ela mata o suposto santo, enquanto Antônio das Mortes, caçador de cangaceiros, termina o “trabalho” matando todos os pobres seguidores, pois não aguentava ver sofrimento e pobreza. Sua sombra e a do matador são colocadas lado a lado, dentro da igreja onde se encontram, diante do altar. Eles se equivalem. Ela assume a estatura do jagunço ao matar um beato. Isso é mostrado no destaque das duas sombras. Rosa foge com Manoel.

O filme entra então no cenário do cangaço, onde o casal encontra o bando de Corisco e Dadá. Corisco faz de Manoel, agora Satanás, seu escudeiro e seguidor. O encontro de Rosa e Dadá introduz o elemento lírico na narrativa. As duas se olham, se aproximam, se espelham, como numa dança. Não mais se deixam. Identificam-se, são mulheres, seguem os maridos. Como Rosa, Dadá está mais fincada na realidade e contesta os devaneios de Corisco.

Trazemos então a análise de Lindinalva Rubim, que observa: “Enquanto as mulheres são mostradas com a fluidez de personagens oníricos, os homens representam a radicalização destrutiva da violência.

---

<sup>103</sup> Lembramos que também Catherine comete suicídio ao atirar o carro num rio, levando Jim com ela, no filme de Truffaut.

É uma dualidade de opostos tão definidos que desencadeia fortes e incontroláveis tensões”. Para Rubim, Rosa passou a ter Dadá, alguém que compartilhava suas apreensões, que também vivia uma escolha que não era sua. Recoloca-se o binômio amor e sacrifício, que resulta nos sentimentos de insatisfação e frustração impostos por aquele tipo de vida. A alienação delas funciona como um “ponto de fuga” ou de resistência, garantindo a manutenção dos seus mundos particulares (Rubim, 1999: 240).

Por fim Rosa, totalmente identificada com Dadá, e ignorada pelo marido, faz sexo com Corisco (os dois na foto, ela com o véu da noiva morta pelo bando). Fica subentendido que pode estar grávida dele. Quando Antônio das Mortes os alcança, mata o cangaceiro e atira em Dadá. Rosa foge ao lado de Manoel Vaqueiro, que mais uma vez a deixa para trás e segue, rumo ao mar. O destino da mulher fica em aberto.



Quanto às personagens mulheres de **Terra em Transe** – o filme mais conhecido do Cinema Novo no período pós-golpe militar –, elas não se identificam nem se complementam, ao contrário disso, são personagens construídas como opostas. De um lado, a politicamente correta e engajada Sara, que desperta a consciência e ganha a admiração do herói, o poeta-jornalista (mais uma vez) Paulo Martins; de outro, a fútil e elegante Sílvia, interpretada por Danuza Leão, com pele e olhos claros, um corpo esguio de porte altivo. Nela, a beleza não chega a se legitimar como aspecto positivo, pois Sílvia está atrelada à burguesia de Eldorado, lugar imaginário (para os europeus desde o século XV) onde a trama se desenvolve. A personagem Sílvia atravessa toda a narrativa sem dizer uma palavra. Paulo Martins a apresenta aos amigos: “minha amante”.

Sobre Sara, Rubim observa: “Sara personifica uma mulher inteligente, discreta, comedida nas suas emoções, com largo trânsito no mundo da política e, em consequência, no universo dos homens”. Ela aparece como um outro lado de Paulo, um herói dividido entre dois mundos, o do poder e o da revolução. “É ela que introduz no personagem a consciência social e é também Sara que deflagra nele seus conflitos existenciais” (Rubim, 1999: 245-246). Mas, “[...] como a

‘polis’ não é lugar permitido às mulheres e o autor não encontra ‘na realidade brasileira mulheres tão conscientes’, Glauber Rocha retira a feminilidade de Sara<sup>104</sup>: ‘ela fala feito homem’. Enquanto mulher, Sara é estranha, é o outro que deve ser eliminado” (Rubim, 1999: 250). A autora observa que a personagem está instalada no território da política, um terreno na época hegemonicamente masculino, portanto teria alcançado certa igualdade. Mas, por outro lado, Sara é tomada por sentimentos contraditórios: “O que sabe você das [minhas] ambições? Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher!” Mas conta que foi lançada “no coração de seu tempo”, acabou militante, presa política e torturada. “E se foram a casa, os filhos, o amor... as ambições normais de uma mulher normal” – citação da fala de Sara (1999: 251).

Tal discurso afirma (não sabemos se com ou sem ironia) que, para serem normais, as mulheres estavam fadadas a esse destino. Apesar de destacar o texto da personagem, Lindinalva Rubim não o leva à exaustão. Sara de **Terra em Transe** se une a Cota de **Barravento** como personagens femininas glauberianas (recorrentes) que a princípio se sobressaem por sua independência dos homens e por sua participação no que seria um mundo masculino, mas que acabam sendo exploradas em sua fragilidade “essencialmente” feminina, como demonstram seus sentimentos contraditórios. Elas parecem comprovar a ideia de que as mulheres só encontram a felicidade por meio dos homens, do casamento, e que as emancipadas são infelizes. Encontramos certa dificuldade em Glauber Rocha de desenvolver uma personagem tranquila, coerente e sem frustrações por ter conquistado uma posição de igualdade social. O diretor indica que, “no fundo”, o que cada uma quer mesmo é ser “normal”, como uma “mulher normal” – subentenda-se com marido e filhos, não uma “solteirona” que sempre parece incompleta. A mesma representação não faz parte do universo masculino do autor, onde os homens estão frequentemente deixando para trás as suas mulheres, sacrificadas em nome de um ideal maior, seja religioso ou político.

Sobre Sílvia, Rubim levanta uma questão relevante. Suspeita de certo moralismo que acomete os autores e críticos que trabalham sobre **Terra em transe** com relação a esta personagem, quanto à autonomia sobre o seu corpo, sua condição de mulher liberada sexualmente, mas sem vulgaridade; sugere que o debate em torno do filme esbarra nessa dificuldade e que os analistas acabam compondo julgamentos morais

---

<sup>104</sup> Cujo papel é interpretado pela irmã do cineasta, a atriz Glauce Rocha.

diante de tal representação. “O que é agressivo em Sílvia, o que a faz depositária de valores tão depreciativos é a sua independência e, principalmente, seu silêncio” (Rubim, 1999: 254). Julgada moralmente, vejo Sílvia como uma personagem construída e desconstruída por/para homens: o diretor, seus críticos e espectadores. Afinal, de quem é o olhar sobre ela?

Em **O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro**, Laura e Santa também aparecem contrapostas: a primeira é loira, clara, alta, sempre aparece com sua piteira, fazendo o papel cinematográfico da mulher “vamp”, ninfomaniaca, pronta para explorar os homens por ela atraídos sexualmente; a segunda é a mulher que vai ser capaz de converter o matador de cangaceiros Antônio das Mortes<sup>105</sup>, o mesmo que caça Corisco em **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e segue sua trajetória como “dragão da maldade”, que se confunde com santo.

Desta vez é Laura quem se iguala a ele no poder devastador, enquanto Santa é aquela a quem o temido homem vai obedecer. A primeira mulher transita no mundo do poder local, é casada com um coronel e planeja sua morte, ao lado do amante. Descoberta na traição, ela mesma mata o amante para inverter sua posição frente ao marido. No fim, acaba morta no meio da praça, alvejada por um tiro do jagunço Mata Vaca – nome sugestivo. Quanto a Santa, a personagem apresenta coerência política, está sempre ao lado do povo. Ela comanda os beatos, ao lado do beato negro Oxossi e de Coraina, líder cangaceiro. Para Rubim, sua figura se sobrepõe às outras. Aparece como uma sacerdotisa, é dela o poder central da narrativa (Rubim, 1999: 274-277). Mais uma vez, santa e puta estão representadas.

Quanto às personagens glauberianas que vivem com seus companheiros (casadas legalmente ou não), Rosa e Dadá nos diriam de suas mazelas no sertão: “É destino da mulher acompanhar seu homem onde ele for”, pagando por escolhas erradas, por vezes indesejadas por elas – mulheres fortes, coerentes e conscientes, porém submissas.

Stuart Hall ajuda a pensar na construção do significado para as personagens femininas de Rocha. Para o autor, o significado não está no objeto ou na pessoa, ele não está simplesmente no mundo, sendo determinado por nós. “O significado é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a

---

<sup>105</sup> O filme *O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro* foi traduzido para a versão francesa com o título *Antonio das Mortes*.

correlação entre nosso sistema conceitual e nosso sistema de linguagem”<sup>106</sup> (Hall, 1997: 21).

Ou seja, a elaboração das personagens glauberianas não retrata simplesmente exemplos disponíveis no sertão nordestino ou no litoral baiano, mas é resultado de uma intenção e da determinação de lugares e significados para as mulheres. Glauber Rocha, por mais que demonstre não ignorar a importância das personagens femininas e que as construa em complexidade elevada, não coloca as mulheres no centro da narrativa e muito menos as emancipa, como se fosse parte de seu destino a submissão ou a incoerência entre posicionamento político e sentimental. Suas mulheres fictícias, extraídas talvez de exemplos concretos<sup>107</sup>, não alcançam a plenitude nas narrativas glauberianas, que privilegiam as figuras masculinas e orbitam em torno delas. Hall nos lembra mais uma vez que “signos visuais e imagens, mesmo quando beiram uma semelhança próxima com as coisas às quais se referem, são ainda signos: eles carregam significado e portanto devem ser interpretados”<sup>108</sup> (1997: 19). Para Rocha, no sertão ou na cidade, o protagonismo da história pertence ao gênero masculino. “Machos” e “raçudos”, aos homens caberia a revolução dos anos 1960.

Lúcia Nagib situa historicamente essa primeira década do Cinema Novo, quando para Glauber Rocha o cinema era um veículo de ideias necessárias. A autora observa que nos anos 1960 o projeto nacional estava no centro do debate político. “Tal proposta há tempos abandonou a agenda cinematográfica brasileira. Os anos 70 e 80 viram o progressivo desaparecimento da preocupação nacional e dos temas políticos” (Nagib, 2006: 44).

Não concordo totalmente com sua afirmação, pois ainda vejo claramente a proposta política em filmes das décadas de 1970 e 80. Creio poder inferir que, distanciados das narrativas que vimos acima e privilegiando o protagonismo das mulheres, os diálogos filmicos em torno da “condição da mulher” também trariam aos anos 1970 ares

---

<sup>106</sup> “The meaning is constructed by the system of representation. It is constructed and fixed by the code, which sets up the correlation between our conceptual system and our language system”. Tradução minha.

<sup>107</sup> Michel Marie traz a informação de que, quando menino, Glauber acompanhava seu pai em viagens pelo sertão, de onde tirou inspiração para constituir suas personagens, próximas das vidas “reais” (Marie, 2011).

<sup>108</sup> “Visual signs and images, even when they bear a close resemblance to the things to which they refer, are still signs: they carry meaning and thus have to be interpreted”. Tradução minha.

políticos da luta pela igualdade e algumas estratégias de sobrevivência para o Cinema de Mulheres que tinha ainda que lidar, no Brasil, com a repressão militar. Elas também seriam agentes da revolução social, política e de costumes.

Simultaneamente à efervescência cultural dos “novos cinemas” que buscavam (sob ditaduras ou não) sua legitimação, a emergência do movimento feminista e do movimento de mulheres, com suas reivindicações específicas, colocaria na cena da resistência um novo sujeito social, que se apropriou do mesmo instrumento – o cinema – para transgredi-lo e ousar com ele novos tipos de abordagens. As mulheres diretoras do “novo cinema” ganharam o mundo com mais representatividade a partir dos anos 1960 (como Agnès Varda e Lina Wertmüller) e colocaram em cena representações e narrativas bastante diferentes.

Em traços gerais, depois de santificadas ou vulgarizadas nas cenas poéticas de Rossellini, desprezadas ou temidas pelos “autores” da *Nouvelle Vague* ou colocadas em seus “devidos” papéis dentro da sociedade patriarcal pelos diretores do Cinema Novo, as mulheres, poucas no começo, pegaram as câmeras para filmar suas próprias representações. Os anos 1970 viram surgir discussões críticas e teóricas que abalaram e questionaram os estudos filmicos, enquanto pequenos grupos e festivais começavam a surgir no meio cinematográfico em torno de questões caras a esses movimentos de emancipação. Seguimos as hastes do rizoma-cinema para encontrar essas linhas de fuga mesmo dentro do contexto dos “novos cinemas”, com o que se chamou naqueles anos Cinema de Mulheres, um “contra-cinema”.

## 2 UM ACONTECIMENTO CHAMADO “CINEMA DE MULHERES”

Eu devolvi pra ele o que ele, homem, joga na minha cara desde a adolescência: abaixa a saia, abotoa o botão, cuidado os modos! O que é isso? Pra que tanto abaixa a saia e abotoa o botão? Tinha sempre algum tarado em potencial vagando na atmosfera, que vinha não era de mim, era do poder masculino.

(Ana Carolina, cineasta brasileira<sup>109</sup>)

Foi nos anos 1970, uma década fundamental para a história dos movimentos feministas e de mulheres, que emergiu com força a ideia de um “cinema de mulheres”, quando grande parte dessas jovens que tiveram acesso ao meio profissional e ao controle das câmeras passou a colocar em cena as mais diversas subjetividades. Algumas delas, como a brasileira Ana Carolina, usaram o meio para dar uma resposta, além de comprovar talento, competência e a paixão pelo cinema. As personagens e protagonistas criadas por elas marcavam uma inversão do olhar cinematográfico, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: olhar para o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam as mulheres como objetos ou coadjuvantes. No chamado “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história.

Não aconteceu sem polêmicas a recepção desse novo posicionamento, que colocava a máxima feminista “o pessoal é político” no centro da narrativa. Usando e fugindo do “essencialismo” nos modos de lidar com o que seria uma especificidade das mulheres (de sua experiência, de suas lutas e reivindicações), algumas cineastas viram-se envolvidas em debates intensos, que questionavam sua posição de “artista” no meio cinematográfico, já que seus filmes não assumiam a suposta neutralidade esperada de um “cinema de verdade”, o cinema-arte, pleno de representações masculinas sobre as mulheres e de padrões

---

<sup>109</sup> *Retratos brasileiros*. São Paulo: Canal Brasil, s.d. Extra do DVD do filme *Das tripas coração* (1982).

do que é ser mulher. A prática filmica das cineastas rapidamente se expandiu, em uma formação rizomática de múltiplas dimensões e nuances, chegando a lugares impensados.

Teresa de Lauretis argumenta que o paradoxo que acompanha o desenvolvimento do pensamento feminista ecoa uma contradição específica, talvez constitutiva do próprio movimento, que esteve no centro dos debates sobre o “cinema de mulheres”, sua política e sua linguagem. Assim essa contradição foi articulada dentro da teoria filmica anglo-americana no início dos anos 1970: na relação com a política feminista e o movimento de mulheres, por um lado, e, por outro, nas práticas da vanguarda artística e da realização filmica das cineastas. De acordo com a autora, a cultura filmica feminista, a partir da metade da década, tendia a enfatizar a dicotomia entre as preocupações do movimento de mulheres e o trabalho cinematográfico, que pareciam estranhos um ao outro. O movimento clamava pela documentação imediata das propostas de ativismo político, pelo aumento de consciência e pela expressão própria ou busca de “imagens positivas” de mulheres; o meio profissional insistia no rigor formal – sendo o aparato cinematográfico compreendido como “tecnologia social” – para analisar e desengajar códigos ideológicos infiltrados na representação (De Lauretis, 2007: 25-26).

Entre as jovens cineastas brasileiras, foi Helena Solberg quem antecipou, em 1966, a representação em película de algumas questões que já começavam a mover o debate feminista ainda nos anos 1960. Sem abrir mão dos recursos estéticos possíveis e da inserção legitimadora na escola do Cinema Novo, seu curta-metragem **A entrevista** abria espaço para uma nova sensibilidade e problematizava a satisfação das mulheres dentro do casamento. Além do limite geopolítico brasileiro, definido também pelo contexto de repressão militar, multiplicavam-se, principalmente na Europa e nos países de língua inglesa, os trabalhos de mulheres diretoras e a formação de equipes de cinema compostas apenas por mulheres. Essa prática, rapidamente expandida e divulgada, nos remete à imagem do rizoma e ao esforço de traçar sua cartografia, situando-a a partir do começo da década de 1970, quando também surgiram publicações especializadas, festivais de filmes de mulheres e a consolidação de uma crítica cinematográfica feminista.

Diversas teóricas – de Laura Mulvey às redatoras da revista Women and film – lançaram-se ao trabalho de forjar justificativas para esse cinema, partindo da crítica aos modelos tradicionais de se fazer



filmes. Na mira comum, o cinema hollywoodiano (combatido amplamente também pelos críticos cinematográficos de esquerda, como vimos); olhando mais de perto, praticamente toda a produção filmica que então se conhecia.

Podemos considerar hoje o cinema feito por mulheres nos anos 1970 um acontecimento; e por que não um movimento específico, singular? Algumas diretoras que rodaram seus filmes naquele momento, como Chantal Akerman, depois mudaram temas e posturas, aproximando-se mais do valorizado “cinema de autor” (e aqui prefiro deixar o termo no gênero masculino, pois isso implica em um modelo já explorado no capítulo anterior).

O impulso feminista perpassou a discussão cinematográfica de toda uma década e é isso que buscarei mostrar neste capítulo, que introduz a efervescência política dos anos em que as brasileiras realizaram seus filmes, fala sobre o acontecimento “cinema de mulheres” e tematiza o desafio constante de, ao mesmo tempo, explicar e instrumentalizar o “essencialismo” no qual o termo está embasado.

## 2.1 TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA DO CINEMA

Claire Johnston (2000 [1973]) inaugurou a discussão teórica acadêmica sobre o cinema com o artigo *Women's cinema as a counter-cinema* (O cinema de mulheres como um contra-cinema), que estimulava uma resposta feminista à prática cinematográfica tradicional. Para ela, não bastava que se produzissem filmes protagonizados por mulheres denunciando sua situação; as mulheres deveriam romper com o efeito de realidade e colocar em cena equipamentos, câmeras, microfones, tudo o que ajudasse a mostrar ao público que aquilo que estava na tela, longe de ser a realidade, era uma representação. Não bastava assumir as câmeras, elas deveriam fazê-lo como um ato político.

Para Anneke Smelik, o contra-cinema feminista buscou inspiração nas vanguardas do cinema e do teatro, como a montagem de Sergei Eisenstein, a noção de distanciamento de Bertolt Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. Assim, ele tomava seu próprio lugar entre os cinemas políticos dos anos 1970. Smelik cita como exemplos desse cinema os filmes **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (Chantal Akerman, 1975), **Riddles of the**

**Sphinx** (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1976) e **Thriller** (Sally Potter, 1979) (Smelik, 1999: 355).

Bérénice Reynaud, ao dialogar com o argumento de Johnston, observa o “contra-cinema” como uma ideologia radical, correspondente ao esquerdismo (*gauchisme*) francês, mas que exigia a liberação do patriarcado, por meio do cinema realizado por mulheres. “Na mesma época, na França, o cinema militante – de inspiração marxista clássica ou terceiro-mundista – buscava igualmente uma representação não alienada do proletariado, dos palestinos ou dos povos descolonizados” (Reynaud, 1993: 15-16). De acordo com esta autora, a diferença maior é que o “contra-cinema” feminista anglo-saxão mantinha laços sólidos com o cinema experimental, assim como ele florescia em Nova Iorque e São Francisco ou em Londres, e engendrava “[...] uma reflexão altamente sofisticada sobre os signos e códigos cinematográficos, afetando a noção mesma de vanguarda” (1993: 15).

Mas foi o ensaio de Laura Mulvey, com ferramentas feministas e psicanalíticas, “*Visual pleasure and narrative cinema*”<sup>110</sup> (“Prazer visual e cinema narrativo”), publicado em 1975 na revista *Screen*, que deu fôlego inovador à discussão. Nele, a autora propunha uma libertação do olhar lançado sobre as mulheres no cinema, indo na contramão da prática hollywoodiana de se fazer filmes<sup>111</sup>. Era mais um chamado de reação às mulheres, que deveriam, por meio do cinema, elaborar sua própria representação, denunciando e rompendo com as expectativas e o prazer do olhar masculino do espectador (Mulvey 1983 [1975]).

Sônia Maluf, Cecília Mello e Vanessa Pedro apontam duas grandes vertentes nos principais trabalhos de Mulvey:

[...] a crítica à relação entre imagem e olhar predominante no cinema narrativo clássico e a construção de outras possibilidades de olhar e de outras linguagens do desejo, a partir do projeto de um cinema de vanguarda, ou contra-cinema – incluindo aí a ideia de um cinema feminista (Maluf, Mello, Pedro, 2005: 343-344).

---

<sup>110</sup> Acredito que o texto de Mulvey seja o mais citado na teoria feminista do cinema, pois aparece na maior parte da bibliografia trazida neste trabalho.

<sup>111</sup> Lembro que a crítica ao cinema hollywoodiano naquele momento não vinha apenas do feminismo. Podemos encontrá-la também, por exemplo, na fase mais crítica (pós-1968) dos *Cahiers du Cinema*, contrariando sua tradição de admiração pelo cinema “americano”.

De acordo com as autoras, as referências teóricas de Mulvey – a psicanálise e o feminismo – eram combinadas com leituras do marxismo. A teórica e cineasta teria formado uma linha própria nos estudos de cinema, produzindo uma “nova linguagem do desejo” (2005: 344-345). A crítica que sofreu por considerar apenas os olhares masculinos dos espectadores, fez com que Mulvey repensasse sua teoria, levantando a possibilidade de um “olhar feminino” não colonizado (Maluf, Mello, Pedro, 2005: 347).

A questão proposta de uma “colonização” e “descolonização” do olhar parece interessante para pensarmos o domínio do gênero nos mais diversos aspectos da vida cotidiana, o que não passaria ao largo das telas de cinema, um importante meio de transmissão ideológica, de construção e manutenção de regras e comportamentos e ainda de subversão da “realidade”<sup>112</sup>.

A crítica de Ella Shohat ao texto de Mulvey aponta para o aumento da complexidade analítica com “[...] a introdução de diferentes tipos de figuras femininas na representação, marcando um certo limite da teoria feminista clássica, segundo a qual ‘a mulher é imagem e o homem o portador do olhar’ (Laura Mulvey)” (Shohat, 1993: 39-40). Ela completa, argumentando que em sua relação com o homem branco, a mulher branca estaria em posição de objeto do olhar, mas com relação às mulheres de países subalternos, a branca adotaria uma posição masculina, onde “[...] é ela que tem a matriz [maestria] do olhar”. Shohat observa que, ainda assim, o puritanismo hollywoodiano punia a audácia feminina. Mas a autora admite que a teoria feminista do cinema passou a reconhecer as diferenças entre as mulheres (1993: 40-44).

Para Robert Stam, enquanto Claire Johnston queria a liberação das fantasias coletivas das mulheres, Laura Mulvey pregava o rechaço estratégico do prazer fílmico (Stam, 2001: 206). Penso que seus textos são claros quanto à dupla articulação que implicava o “cinema de

---

<sup>112</sup> Como exemplo de subversão da realidade, observo um fragmento da pesquisa de Geneviève Sellier. Ao analisar o cinema francês dos anos 1930, ela observa a formação constante de triângulos amorosos nas narrativas fílmicas, que exploravam as histórias de mulheres que mantinham relações extraconjugais. A autora chama a atenção para o fato de que na vida cotidiana, fora das telas do cinema, eram os homens bem sucedidos que mantinham amantes, paralelamente à vida social legítima, com esposas e filhos. Os filmes eram usados para distorcer a visão sobre esse dado histórico (Silva e Veiga, 2013). Cf. tb. Burch e Sellier, 1996.

mulheres” do ponto de vista crítico e teórico: uma ruptura tanto temática quanto estética. A política seria atacada por uma estética fraturada.

Anneke Smelik observa que, apesar do cinema experimental ter sido supervalorizado por seu poder subversivo, enquanto o cinema realista de mulheres era supercriticado por seu ilusionismo, o contracinema representou apenas uma pequena fração dos filmes dirigidos por mulheres a partir de meados dos anos 1970 e que seu público era restrito (1999: 356). Mesmo assim, os filmes que abordavam a situação das mulheres e sua vontade de emancipação, mesmo que dirigidos por homens, se multiplicaram naqueles anos.

Annette Khun chama a atenção para a reação por parte de Hollywood à onda de liberação das mulheres durante os anos 1970, considerando-a como uma ameaça a ser contida dentro dos filmes, por meio do enclausuramento das personagens, dentro de casa, em hospitais psiquiátricos, ou ainda por sua morte. Mas numa corrente contrária, seguindo as demandas de um novo mercado, seus estúdios cinematográficos (amplios e produtores de obras com temáticas variadas) realizaram filmes que podem ser lidos como uma tendência inversa. Segundo Khun, suas protagonistas são mulheres, nem belas nem sedutoras, de acordo com os códigos cinematográficos vigentes. Nos enredos, a descoberta de si e o acesso dessas mulheres à independência<sup>113</sup> (Khun, 1993[1976]: 54).

Tive a oportunidade de assistir ao primeiro dos três filmes que a autora apresenta como exemplos dessa situação. **Alice doesn't live here anymore (Alice não mora mais aqui)**, de 1974, realizado por Martin Scorsese. A narrativa traz a história de Alice, uma mulher que troca o sonho de ser cantora por um casamento frustrante e convencional com um homem autocentrado e desatencioso. Assim que ele morre, em um acidente, a mulher pega o filho adolescente e resolve apostar de novo na carreira musical, partindo rumo às pequenas cidades do Arizona. Os estereótipos masculinos são explorados, no melhor do estilo faroeste, com cenas de violência e domínio logo depois de estabelecida a relação de casal. Mas Alice sabe o que não quer mais e segue adiante, a ponto de abandonar o homem por quem se apaixona, ao mínimo sinal de controle sobre sua vida e limitação dos seus sonhos. Ele acaba cedendo, quer mudar, e aceita que a companheira continue a cantar publicamente.

---

<sup>113</sup> Annette Kuhn cita como exemplos os filmes *Alice does't leave here anymore* (1974), de Martin Scorsese, *Starting Over* (1979), de Alan Pakula, e *Un Unmarried Woman* (1977), de Paul Mazursky.

O filme pode facilmente ser interpretado como feminista ou simpatizante, ou então como a exploração da indústria cinematográfica a mais esse “filão” de mercado: mulheres em busca de emancipação.

Para Annette Khun, os filmes hollywoodianos se endereçam a públicos diversos. Assim, “[...] os novos filmes de mulheres se endereçam particularmente às mulheres, mesmo àquelas que têm um certo grau de consciência feminista”. Eles encarnam certo realismo, que aparece na credibilidade e na coerência dos textos. “Dito de outra maneira, a espectadora pode se encontrar facilmente seduzida pelas identificações que esses filmes propõem”. Ela não é apenas uma vencedora, ao assistir a esse tipo de cinema, “[...] é uma ganhadora que deve sua vitória ao seu sexo” (Kuhn, 1993 [1976]: 54-55). Kuhn destaca ainda que, mesmo não sendo feministas, os novos filmes de mulheres tocam questões do feminismo (1993 [1976]: 58). Com tal estratégia, alguns diretores continuariam a monopolizar a construção de representações de mulheres, mesmo propondo com elas uma perspectiva mais amigável.

Percebemos neste ponto a distinção entre os “filmes de mulheres” e o “cinema de mulheres”, podendo a primeira modalidade ser realizada também por homens. “Mesmo que ofereçam possibilidades de identificação positiva às mulheres, os novos filmes de mulheres não estarão, em última instância, tratando diretamente questões que o feminismo coloca ao cinema quanto a sua representação” (Kuhn, 1993 [1976]: 58). Sendo assim, podemos compreender o “cinema de mulheres” como o mais representativo do movimento feminista.

Teresa de Lauretis constata que a primeira metade dos anos 1970 foi um período marcado pelo esforço de mudar o conteúdo da representação cinematográfica (apresentar imagens realísticas, filmar ou gravar mulheres falando sobre suas experiências da vida real), aumentar a consciência e fazer a propaganda feminista. Depois surgiu o fascínio com o processo cinematográfico e o interesse pelos princípios e termos de referência da estética, que vinham de uma tradição de vanguarda (De Lauretis, 2007: 26). Ganhou notoriedade, também nos debates feministas, a dimensão política da expressão estética. “[...] argumentava-se que, para neutralizar a estética do realismo, que estava comprometida com a ideologia burguesa, assim como o cinema de Hollywood, cineastas feministas e de vanguarda deviam fazer oposição ao ilusionismo narrativo, em favor do formalismo”. A exposição do processo e o privilégio do significante quebrariam a unidade estética e

fariam o público espectador olhar para os meios de produção de significado (de Lauretis, 2007: 26-27).

Mas o modo como foi colocada a questão da expressão – uma “estética feminina”, uma “nova linguagem de desejo” – estava embasado nos termos de uma noção tradicional de arte, especificamente proposta pela estética modernista, segundo a autora. Para ela, Mulvey também, ao propor a destruição do prazer narrativo e visual como objetivo do cinema de mulheres, saudava uma tradição estabelecida, ainda que radical: da histórica vanguarda de esquerda que volta a Eisenstein, Vertov e Méliès e que, através de Brecht, alcança seu pico de influência em Godard e no cinema de vanguarda estadunidense (de Lauretis, 2007: 27-28).

Ou seja, estamos aqui falando das mesmas bases de alguns filmes e diretores do Cinema Novo brasileiro que influenciaram as realizadoras com quem trabalhamos nesta tese. Teoricamente, era bastante complicado naquele momento falar de ruptura política e estética sem passar pelos cânones erigidos pela teoria da esquerda, cuja prática cinematográfica por vezes esbarrava ou mesmo se chocava com a necessidade das mulheres de construir novas representações no cinema.

Para a elaboração dessas alternativas, voltando a de Lauretis, é necessário haver consciência de um “fator subjetivo”. Os temas devem articular a relação particular de subjetividade, significado e experiência que “en-gendra” o sujeito social como mulher. Sua exploração aparece no cinema de mulheres de diversas maneiras: “[...] por meio da disjunção de imagem e voz, a reelaboração do espaço narrativo, a elaboração de estratégias de endereçamento que alteram as formas e ajustes da representação tradicional”<sup>114</sup>. De Lauretis argumenta que, de certa maneira, as primeiras demandas teóricas feministas foram sendo atendidas pela prática fílmica das cineastas (2007: 47).

Naquele momento inicial, e ainda na década seguinte, outras vozes se juntaram às de Mulvey e Johnston nas reivindicações e na afirmação da importância do cinema para o feminismo. Elas têm aqui a dupla função de teoria sobre o tema abordado e de objeto de estudo, uma vez que integram o debate crítico daqueles anos sobre o cinema

---

<sup>114</sup> “[...] through the disjunction of image and voice, the reworking of narrative space, the elaboration of strategies of address that alter the forms and balances of traditional representation”. Tradução minha.

realizado por mulheres e o cinema no geral, que criava representações sobre elas.

Mary Ann Doane afirmou que “as imagens cinemáticas da mulher têm sido tão consistentemente opressivas e repressivas, que a simples ideia de uma prática feminista de filmagem parece uma impossibilidade. O mero gesto de dirigir a câmera para uma mulher tornou-se um ato terrorista”. Para ela, “[...] o potencial para o ilusório domínio do significado não é acessível ao espectador mulher [*female*], que, ao comprar sua entrada [de cinema] deve negar seu sexo. Não há imagens dela ou para ela” (Doane, 1988: 216). O que Doane propunha era um “projeto de desfamiliarização”, com o objetivo de expor valores e significados habituais ligados à feminilidade como construção cultural (1988: 217). Podemos entender “desfamiliarização” como uma ruptura estética ou narrativa que situasse a representação das mulheres nos filmes como construídas.

De 1972 a 1975, a revista estadunidense Women and Film teve grande destaque na agitação das águas desse debate. Trazendo artigos que inicialmente trabalhavam não sobre representações, mas sobre a “imagem das mulheres” no cinema, a revista assumiu a tarefa de noticiar, entrevistar cineastas e fazer questionamentos a um meio de comunicação dentro do qual as mulheres primeiro forçavam, depois buscavam legitimar sua inserção.

## 2.2 *WOMEN & FILM* E A CRÍTICA FEMINISTA DO CINEMA

Women & Film<sup>115</sup> foi um importante meio de divulgação do “cinema de mulheres” nos Estados Unidos, sendo distribuída também em outros países, com uma tiragem de quinze mil exemplares em seu terceiro ano (1974)<sup>116</sup>. Publicada de 1972 a 1975 na Califórnia, foi este o primeiro espaço de crítica ao cinema hollywoodiano no que se referia à “imagem das mulheres” nas telas, levando para o meio cinematográfico questões que já estavam em ebulição com as

---

<sup>115</sup> A pesquisa da coleção completa de *Women and Film* (aqui também denominada *W&F*), de 1972 a 1975 – números 1 a 7 –, foi realizada na Bibliothèque du Film (BIFI), da Cinemathèque Française, em Paris.

<sup>116</sup> Nos números 4 e 5, as editoras de *Women & Film* informam que a revista estava sendo exportada para a Austrália, Inglaterra, França, Alemanha, Suécia, Itália, Canadá, México e Japão (*W&F*, n.5-6, 1974: 4).

reivindicações feministas. A continuidade do projeto se deu com Camera Obscura, uma publicação da *Duke University Press*, lançada em 1976 e em atividade até hoje<sup>117</sup>.

Acredito que a publicação tenha relevância como fonte para esta pesquisa, pois ajuda a mapear a formação de coletivos de mulheres de cinema – grupos organizados para marcar posição, produzir e distribuir o cinema realizado por mulheres –, que encontramos igualmente nos depoimentos das brasileiras Helena Solberg e Tereza Trautman, e também na trajetória da argentina María Luisa Bemberg. Os festivais mencionados pela revista são usados para traçar a cartografia do cinema de mulheres e da circulação desses filmes para além de suas fronteiras nacionais, ainda na proposta da observação e do mapeamento de um rizoma-cinema, com suas linhas centrais e de fuga.

Os filmes de mulheres começavam a ser rodados em maior escala naquele momento. O primeiro número da revista traz a experiência de Judy Smith e seu grupo, que em 1971 produziu uma película de 45 minutos intitulada **The Woman's Film (O Filme da Mulher)**. O filme foi resultado de um trabalho coletivo, explorando imagens de diversas trabalhadoras em situações diferentes, da operária à modelo fotográfico, seguindo depois com depoimentos de mulheres brancas, negras e *chicanas* (latino-americanas) em suas casas, falando das esperanças que tinham pouco antes do casamento, da desilusão trazida por ele e da conscientização da real posição das mulheres na vida. De acordo com a revista, o filme mostrou a importância dos grupos de conscientização na vida de muitas mulheres, que aprenderam a ser lutadoras (W&F, n.1, 1972: 30). A intenção das profissionais envolvidas na produção era divulgar o resultado entre as classes trabalhadoras, mais do que na camada média da população, cujas mulheres de certa forma já estavam envolvidas na luta pela liberação. Era importante passar essa mensagem política adiante (n.1, 1972: 31).

Lembro que esse tipo de documentário também foi realizado nos anos 1970 pela brasileira Helena Solberg, então radicada nos Estados Unidos, como veremos no próximo capítulo. Com sua equipe formada basicamente por mulheres, a cineasta percorreu diversos países da América Latina recolhendo depoimentos e imagens de trabalhadoras pobres, que resultaram nos filmes **La doble jornada (Double Day)** e **Simplemente Jenny**, de 1976 e 1979.

---

<sup>117</sup> Cf. <http://cameraobscura.dukejournals.org>.



O destaque do segundo número era *The First International Festival of Women's Films* (Primeiro Festival Internacional de Filmes de Mulheres), realizado em abril de 1972, em Nova Iorque. Este evento de duas semanas visava, além de mostrar filmes realizados por mulheres, abrir um fórum para discutir tópicos de interesse profissional e também a imagem das mulheres nos filmes.

Um questionamento constante na revista é sobre a existência de uma especificidade nos filmes realizados por mulheres. As editoras da revista deixavam clara a importância do uso da diferença como posicionamento político.

Os filmes têm sido reconhecidos pelas feministas como um importante mediador da ideologia patriarcal e as escritoras nesta revista têm se envolvido desde o início em tentar situar o cinema neste contexto ideológico. Se as cineastas feministas não gerarem consciência, teoria articulada à sua prática filmica, há um perigo de recapitular a ideologia patriarcal dominante quando tentamos seguir nossas urgências “espontâneas” para nos expressarmos (*W&F*, n.5-6, 1974: 4).

Ou seja, para além do entretenimento, os filmes teriam a função de conscientizar e destruir códigos estéticos e políticos, assim como propunha Claire Johnston. Havia uma convergência entre as demandas da revista e das teóricas feministas para o cinema de mulheres. As diretoras que não deixassem clara essa postura política seriam duramente criticadas, como foi Agnès Varda por Johnston, que a acusou de valorizar a “natureza” feminina e não historicizar as mulheres, adotando uma visão ingênua em seus filmes (Johnston, 2000 [1975]: 32). A autora referia-se precisamente a **Le Bonheur (As duas faces da felicidade)**, de 1965, filme que justificou a classificação de Varda por Johnston como “cineasta reacionária”. *Women & Film* retomou a discussão, trazendo, de um lado, a acusação da teórica britânica:

Os filmes de Agnes Varda são particularmente bons exemplos de uma “obra” que celebra os mitos burgueses sobre as mulheres. [...] Seus filmes parecem totalmente inocentes ao trabalho dos mitos; de fato, é a proposta do mito fabricar uma impressão de inocência, na qual tudo se torna

“natural”. A aceitação de uma natureza, por parte de Varda, é uma expressão direta desse afastamento da história: a história é transmutada em natureza, o que envolve a eliminação de todas as questões, pois todas parecem “naturais”. Não há dúvidas de que o trabalho de Varda é reacionário; em sua rejeição da cultura e seu posicionamento das mulheres fora da história, seus filmes marcam um passo para trás no cinema de mulheres<sup>118</sup> (W&F, n.5-6, 1974: 39).

E, de outro, a resposta de Agnès Varda a essa crítica:

No tempo de **Le Bonheur** [1965] havia algumas mulheres que vinham me dizer “Você nos traiu!” Lembro-me disso muito bem. Porque elas pensavam que eu estava defendendo o direito ao egoísmo – contra elas, o que significa contra mim mesma como mulher. Não. Eu estava tentando mostrar a crueldade do mito “vamos tentar ser sempre e simplesmente felizes”, o que implica, para um homem, o mito “se ela é bonita e quieta e está em casa, é o suficiente”. Estes mitos me deprimem. No tempo de **Le Bonheur** eu apenas queria ilustrá-los no contexto de um doce, doce filme, cheio de crueldade. Eu não denunciei os mitos, eu os superexplorei. Agora, depois de oito anos, não faria da mesma maneira<sup>119</sup> (W&F, n.5-6, 1974: 39).

Na entrevista a Women & Film, a cineasta justifica a ambiguidade gerada. Mais adiante, na mesma edição, Varda argumenta que seu filme poderia ter dois tipos diferentes de recepção: por parte dos que querem e dos que não querem pensar (1974: 65).

Fora da revista, com Anne Friedberg, encontramos uma dura crítica, não a Varda, mas a Johnston, acusada de se prender mais ao significado narrativo do que à significação filmica. Para Johnston, de acordo com Friedberg, a “resistência” nos filmes estaria mais no nível da intriga do que na especificidade filmica (Friedberg, 1993: 102). A resposta teórica das críticas às limitações do cânone da história do

---

<sup>118</sup> Reprodução do texto de Claire Johnston.

<sup>119</sup> Entrevista com Agnès Varda.

cinema não foi repensar o que seria um cânone – seguindo ainda o raciocínio de Anne Friedberg –, mas de elaborar um cânone crítico ainda mais estreito e seletivo (1993: 105).

Essa polêmica leva uma reflexão sobre a seriedade e o tom rigoroso adotado pelas feministas ao reivindicarem os filmes realizados por mulheres como instrumentos do movimento de “liberação”, assim como as divergências entre elas. Os anos 1970 e ainda parte da década seguinte estariam tomados por essa discussão e por sua questão central: o “essencialismo” do termo “cinema de mulheres”, ao mesmo tempo atacado e defendido entre as próprias cineastas.

### 2.3 O ESPECTRO DO ESSENCIALISMO

A proposta contida no termo “cinema de mulheres” não foi assumida abertamente por muitas das cineastas que rodaram seus filmes no recorte temporal aqui delimitado. Buscarei em seguida explorar a polêmica gerada por ela, para por fim sinalizar certa simpatia pelo conceito “agenciamento coletivo do desejo”, proposto por Félix Guattari (2011), que penso ser útil para a análise do cinema de mulheres como rizoma e movimento.

A italiana Lina Wertmüller, em entrevista a Women & Film, relata que encontrou dificuldades em sua carreira cinematográfica pelo fato de ser mulher; afirma ser feminista e espera que seus filmes possam ter utilidade para o movimento. Por outro lado, a diretora não concorda com a segmentação proposta dentro do meio cinematográfico.

Olha, eu também penso que há uma mentalidade racista dentro das próprias mulheres, do feminismo. Nós somos as primeiras que não deveríamos fazer distinção sexual nos trabalhos. Eu penso que é racismo quando há coisas apenas para mulheres. Somos as primeiras a nos sentir mais negras do que os negros, você entende?<sup>120</sup> (W&F, n.5-6, 1974: 8).

Assim como ela, Agnès Varda também não via a necessidade de segregação, mas reconheceu ter feito seus filmes como mulher: “Pensei

---

<sup>120</sup> Entrevista com Lina Wertmüller.

todos os meus filmes como uma mulher, porque não quero ser um ‘falso homem’ fazendo filmes. Eu estava tentando fazer filmes sobre o que eu conhecia”. A diretora revela que mesmo seus filmes não sendo feministas, ela o é. Na percepção de Varda, o movimento cresceu muito e virou moda falar sobre mulheres. Ela própria confessou o desejo de realizar um filme feminista<sup>121</sup> (W&F, n.5-6, 1974: 63-64), mas que esse nunca seria seu único objetivo. “Eu nunca pensaria que eu nasci apenas para expressar o que as mulheres sofrem e o que têm que mudar na sociedade. Sou um ser humano e algumas coisas podem ser entendidas dessa maneira. Você não tem que enfatizar todo o tempo que é uma mulher”. Para Varda, o “sexo” de quem dirige um filme não é importante<sup>122</sup>, mas sim o que a/o cineasta diz sobre as mulheres, e o modo como isso é feito. Concorda que alguns festivais eram necessários para mostrar os trabalhos das diretoras, mas mais do que isso seria “realmente segregação e racismo” (n.5-6, 1974: 64).

Novamente a palavra “racismo” foi evocada, dentro da mesma publicação, quando as cineastas se referiram ao separatismo sugerido pela denominação “cinema de mulheres”. Essa situação nos mostra o caminho paralelo dos “novos movimentos sociais” durante aqueles anos, pois não eram apenas as mulheres as comentadas, como informaram as palavras de Varda. A segregação e o racismo eram termos frequentes, fazendo parte da luta do movimento negro e depois também do movimento gay. De acordo com as cineastas mencionadas, as mulheres deveriam ter cuidado para não criarem ou reforçarem seu próprio gueto.

Assim como algumas diretoras colocavam-se explicitamente em resistência ao cinema dominante realizado por homens, outras queriam apagar a distinção, como aponta Jackie Buet em **CinémAction** (1993). Buscando afastarem-se da marginalidade na profissão, algumas diretoras buscavam gêneros cinematográficos para saírem do isolamento; recusavam-se a se deixar limitar por um discurso reivindicador. Mas Buet alerta para um risco de desterritorialização, ao pisarem territórios dominantes (Buet, 1993: 12-13).

Geneviève Sellier, questionada sobre duas diretoras que estiveram no terreno do feminismo nos anos 1970, responde que a figura

---

<sup>121</sup> Seu filme reconhecidamente feminista, *L'une chante, l'autre pas*, seria lançado dois anos depois da entrevista, em 1976.

<sup>122</sup> Para Mulvey, o olhar masculino não é o olhar “dos homens”, mas um certo regime do olhar. Isso traz questões tb sobre o que seria um olhar feminista, não necessariamente um olhar das mulheres (Maluf, Mello, Pedro, 2005).

do/a artista dentro da sociedade francesa suprime a dimensão feminista da produção cultural. Para a autora, tanto Agnès Varda como Chantal Akerman, para conservar suas posições, “com todas as vantagens que isso implica (serem convidadas, bem tratada, etc.)”, foram levadas, conscientemente ou não, “a desertar o terreno da emancipação das mulheres” (Sellier, 2012). Ou seja, são muitos os caminhos que aproximam ou afastam as cineastas do posicionamento feminista no decorrer dessa história.

As questões de identificação, auto-definição, os modos ou possibilidades de se ver como sujeito são questões fundamentais para o feminismo, de acordo com a reelaboração de Teresa de Lauretis. Para ela, a identificação deve ser o mais importante, teórica e politicamente, para mulheres que nunca antes foram representadas como sujeitos (2007: 28). Portanto, é o momento de repensar o cinema de mulheres como a produção de uma visão social feminista (2007: 34).

O projeto do cinema de mulheres não é mais do que o de destruir ou interromper a visão centrada no homem, ao representar seus posicionamentos cegos, seus desníveis ou sua repressão. O esforço e desafio agora são de como efetivar uma outra visão: construir outros objetos e sujeitos de visão, e formular as condições de representatividade de um outro sujeito social. Pelo momento, o trabalho feminista nos filmes parece necessariamente focado naqueles limites subjetivos e barreiras discursivas que demarcam a divisão das mulheres como gênero-específico, uma divisão mais elusiva, complexa e contraditória do que pode ser expressado na noção de diferença sexual como ela é correntemente usada (de Lauretis, 2007: 34).

A autora observa que, como parte essencial do próprio feminismo, a diferença constituiu certos modos de pensamento, práticas de escrita, leitura, criação de imagens, interpretação, etc. dentro de um movimento social historicamente diverso e culturalmente heterogêneo. Para ela, é preciso mover o foco do “essencialismo feminista”, como categoria de classificação, para “a especificidade histórica, a diferença essencial da própria teoria feminista”, que deve ser buscada na forma e no conteúdo de suas práticas políticas, pessoais, críticas e textuais (de Lauretis, 2007: 187).

Mas lembro que “a história efetiva do feminismo” (usando palavras da autora) não é a história das mulheres, construída pelo aprendizado cultural e por práticas sociais mais amplas. O movimento feminista situa-se na contracorrente das práticas tradicionalmente estabelecidas que envolvem as mulheres.

Ann Kaplan explica brevemente o debate entre as teorias feministas do cinema “essencializantes” e as “não essencializantes”, termos que se referem à diferença entre estudiosas/os que tomam a feminidade ou os papéis sociais das mulheres como “dados” e que buscam mapear os fatos envolvendo mulheres na sociedade e nos textos filmicos; e aquelas que desafiam a categoria do “feminino”, procurando descobrir como as categorias “homem” e “mulher” passam para o primeiro plano e são colocadas para funcionar nos filmes. De um lado estariam as feministas (neo)marxistas, de outro, as pós-estruturalistas (Kaplan, 2000: 8).

Não compreendo o motivo de tal afirmação, pois entendo o espectro do essencialismo como inerente ao próprio feminismo, independentemente de suas ramificações. Além disso, não há sentido na afirmação de que as marxistas seriam mais essencialistas. Talvez essa afirmação remeta a um posicionamento da própria autora. Para amenizar, Kaplan observa que trata-se mais de ênfase do que de uma completa divergência, já que muitas das pós-estruturalistas consideram-se de alguma maneira marxistas e veem em seus trabalhos uma ligação com práticas ativistas. Os dois caminhos apresentam-se apenas como metodologias diferentes, de acordo com a autora (2000: 9).

A resistência às descrições filmicas e teóricas da feminilidade está ligada à força da crítica feminista do essencialismo – de ideias que se referem a uma feminilidade essencial, ou da mulher “real” ainda não desfigurada pelas relações sociais patriarcais, de acordo com Mary Ann Doane. “A força desta crítica está em sua exposição da inevitável aliança entre ‘essência feminina’ e o natural, o ‘dado’, ou precisamente o que está fora dos arranjos da ação política e portanto não é manejável à mudança”. O corpo feminino é um termo, não uma essência. Para Doane, ele tem uma função de discurso. (Doane, 1988: 219).

Podemos perceber que cada uma das autoras citadas busca elaborar à sua maneira argumentos e justificativas críticas para a questão que perpassa o movimento. Gayatri Spivak, por exemplo, em uma entrevista concedida a Angela McRobbie em 1985, usou a expressão “essencialismo estratégico” para destacar a importância política do

sujeito “mulher” para a prática feminista e suas demandas, mesmo tendo consciência dos limites deste posicionamento (Spivak, 1985: 5-9).

Ao assumirem a materialidade de tal essencialismo, as feministas teriam mais consistência e certa margem de manobra para suas reivindicações, deixando de ser o “outro” abstrato e filosófico para se tornarem o sujeito, um agente social que transforma sua condição e direciona seu destino.

Cláudia de Lima Costa retoma essa questão no artigo “O sujeito no feminismo: revisitando os debates”, acrescentando que “[...] a vitalidade atribuída à teoria feminista hoje vem da sua posição dentro dos discursos tanto autorizados quanto exteriores ou mesmo excessivos a eles próprios, ou seja, da posição da ‘mulher’ como essencial e também como radicalmente ‘outra’” (Costa, 2002). Para ela, a fabricação de uma identidade de gênero fixa “continua sendo um momento crucial – embora insuficiente, problemático e contestado – de um projeto feminista mais amplo. Tão logo o sujeito é cristalizado em uma posição, ele/a é questionado/a pelas próprias exigências do campo social dentro do qual está situado/a” (Costa, 2002). A autora afirma ainda que a estratégia do essencialismo constitui uma condição de possibilidade para o feminismo, “[...] transformando-o em um dos empreendimentos teóricos e políticos mais incisivos e de mais profundo impacto entre as lutas contemporâneas contra a sujeição, a opressão e a dominação” (2002).

Esses argumentos nos conduzem de volta à questão de onde partiram, o “cinema de mulheres” e sua designação política, que situo aqui como um acontecimento na década de 1970. As expectativas sobre o cinema são comprovadas nas páginas da revista estadunidense analisada.

Ao fazer um balanço de um ano de festival de cinema de mulheres, Women & Film reafirma sua função política, dizendo que o cinema de mulheres oferecia possibilidades de identificação por parte das espectadoras, sem qualquer frustração ou vitimização, longe das fantasias masculinas. E responde ao que chama “argumento universalista” e “liberal”: “É um bom argumento, sobre não colocar pessoas dentro de compartimentos, não ser isolacionista, segregacionista, etc. Mas como nós fomos colocadas dentro de compartimentos durante tanto tempo, temos que olhar para os compartimentos para então emergirmos deles” (W&F, n.5-6, 1974: 44). O reconhecimento de uma diferença histórica faz parte deste argumento.

Ou seja, havia contribuições importantes em ambas as direções e isso fazia do cinema dirigido por mulheres o centro de inúmeros debates travados também na imprensa, feminista ou não, como veremos ainda com as diretoras brasileiras. As opiniões sobre o tema eram variadas e contínuas.

Assim como já haviam feito Varda e Wertmüller, a cineasta Mireille Dansereau declarou que filmava notoriamente como mulher, mas que não queria a segregação. As mulheres estavam nos principais papéis em seus filmes, que as colocavam em cena partindo do ponto de vista de uma diretora, mas dizia que era importante a criação de personagens masculinas também. Pensar apenas em si levaria a uma esterilidade, de acordo com a diretora, que ainda pondera: “Mas, para o momento, é absolutamente necessário que as mulheres dependam de si, de seu corpo e seu espírito, e que falem alto o que os outros pensam consigo mesmos” (W&F, n.7, 1975: 19). Mais uma vez nos deparamos com a ideia do “essencialismo estratégico” proposta por Spivak.

Ruby Rich, no artigo “Filme pessoal”, percebe que as mulheres ficaram mais confiantes do valor de sua perspectiva particular e passaram a explorar essa direção, alcançando um tipo inteiramente novo de filme: “[...] documentos agudamente autobiográficos, concentrando-se na natureza da família em nossa sociedade, no significado do patriarcado e da maternidade, e nos problemas mais profundos envolvidos em ser uma mulher” (W&F, n.7, 1975: 23). Esses filmes tornaram-se uma prática constante nos anos 1970, tomando lugar no movimento de emancipação que ganhava volume naquele momento.

Em uma reportagem traduzida da *Revue du cinéma*, Françoise Flamant afirma que o cinema de mulheres não tinha nada a aprender com o cinema existente, “[...] que expressa apenas a ideologia e as sensibilidades masculinas. A criatividade das mulheres é deformada, mutilada, ou morta pela referência ao cinema masculino. O prazer das mulheres é revolucionário” e isso deve fazer parte da representação fílmica, que fala “às nossas sensibilidades, à nossa inteligência”, provocando o pensamento. “[...] mostraremos filmes realizados por mulheres às quais nada falta, como alguns colocam, ‘salvo o fato de serem homens’” (n.7, 1975: 19). Ironizavam a própria ironia sobre elas.

Como podemos notar, a discussão era acalorada e de grande fôlego. Seu acontecimento, no coração dos anos 1970, já aponta para a transformação da sensibilidade sobre as reivindicações das mulheres no campo do cinema. A polêmica sobre o essencialismo e o lugar de onde falavam/filmavam as mulheres movia paixões, tanto favoráveis quanto



contrárias. E, como vimos, ela fez parte desde o início da história do movimento feminista, constituindo seu maior paradoxo.

Nelly Richard reclama a falta de teorias mais flexíveis “em sua capacidade de se abrir à multiplicidade articulatória das diferenças”, onde o feminino não seja um termo absoluto, mas “[...] uma rede de significados em processo e construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (Richard, 2002: 151). Para a autora, o “feminino” deve ser um “vetor de descentramento significativo, que interroga os mecanismos de centralização do sentido e da identidade presentes em qualquer formação discursiva”, incluindo a crítica feminista latino-americana (2002: 153).

Novamente é Teresa de Lauretis quem oferece mais uma reflexão sobre o assunto, ao pensar a expressão das mulheres como criação/invenção de novas imagens e novas formas de comunidade. Ela lança sua proposta: repensar a especificidade do cinema de mulheres e de formas estéticas em termos de endereçamento – “quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde, e para quem”. Assim, as divergências dentro da cultura filmica feminista, “entre a teoria e a prática, ou entre formalismo e ativismo”, podem ganhar força diretriz e produtiva. Para a autora, o endereçamento proposto por um filme pode definir o público espectador, que não é composto apenas por mulheres, sugerindo uma abertura para a conscientização de sua situação específica, na prática cinematográfica. De Lauretis completa, afirmando que o cinema de mulheres pode analisar, articular e reformular a diferença que emerge das histórias e das consciências das mulheres, além de pensar como e por quê essa diferença emerge (de Lauretis, 2007: 35-37). Apesar de estar localizada nos Estados Unidos, a autora de certa forma corresponde ao apelo de Nelly Richard por flexibilidade teórica com sua proposta de “endereçamento”, que chega à prática filmica.

Anneke Smelik explicita a necessidade de se considerar a subjetividade feminina no cinema, com a presença de mulheres espectadoras e diretoras. A autora percebe as diretoras feministas como mulheres e sujeitos feministas (1998: 29). Smelik se aproxima do tipo de argumento que encontramos em Guattari (2011) para designar o agenciamento coletivo das mulheres, que, para este autor, é movido pelo desejo e colocado em prática por meio de uma articulação. Nas palavras de Smelik, “Um sujeito tem agência e escolha, mas também desejo. Portanto, quero distinguir e reconhecer esses dois registros na subjetividade feminina que podem mutuamente se informar e reforçar: o

desejo e a fantasia, de um lado, e o poder de decidir e a agência de outro”<sup>123</sup>. Para ela, o posicionamento como mulher é o que levaria a uma mudança na representação da subjetividade feminina no cinema (Smelik, 1998: 32). Mas essa agência poderia se mostrar das maneiras mais diversas <sup>124</sup>.

Partindo de outra vertente, é interessante observarmos em alguns discursos sobre o cinema de mulheres uma radicalização semelhante à que encontramos nas reivindicações do cinema latino-americano que se queria e denominava revolucionário. Esse estilo de argumentação sinaliza a inserção de boa parte das feministas que realizavam, teorizavam ou criticavam o cinema no campo da esquerda: “O cinema de mulheres deve ser visto à luz da estética revolucionária. O contexto para uma estética revolucionária é a luta pelos povos emergentes, para que ganhem o controle das ferramentas que têm sido usadas previamente para controlá-los”. A expansão dos festivais de filmes de mulheres deveria ser vista como uma tendência importante para uma estética revolucionária (W&F, n.5-6, 1974: 40).

Para além das diversas tendências, todas as demandas pela instrumentalização política do cinema de mulheres no começo da década de 1970, introduzidas, como vimos, pela crítica feminista, acabaram gerando a necessidade de organizar sua produção em mostras e festivais específicos, de criar espaços pelos quais transitamos brevemente até aqui. É hora de explorar mais sistematicamente esses eventos como arenas de visibilidade e fóruns de discussões sobre as reivindicações intrínsecas ao feminismo, transportados ao campo representacional do cinema. Os festivais de filmes de mulheres aconteceram em várias partes do mundo, sendo que na América Latina o pioneiro *La Mujer y el Cine* esteve durante dez anos na programação do Festival de Cinema de Mar del Plata, na Argentina.

---

<sup>123</sup> “A subject has agency and volition, but also desire. I therefore want to distinguish and recognize these two registers in female subjectivity that can mutually inform and reinforce each other: of desire and fantasy on the one hand and of will and agency on the other”. Tradução minha.

<sup>124</sup> O conceito de “agência” também é explorado por Sherry Ortner (2006), antropóloga feminista, ao explorar a intencionalidade dos sujeitos e sua relação com o poder. Agência diz respeito ao empoderamento dos agentes nas relações sociais. Quanto mais poder, mais agência eles terão. Aqui, estou entendendo a agência, ou agenciamento, na relação com o desejo dos sujeitos, como propõem os autores mencionados, o que leva a uma transformação social.

## 2.4 OS FESTIVAIS E OS ESPAÇOS DE CINEMA DE MULHERES

Os anos 1970 constituíram-se no recorte temporal da formação dos primeiros coletivos feministas de cinema e da organização de festivais de filmes de mulheres, o que considero aqui um acontecimento. Em 1971, Laura Mulvey e Claire Johnston formaram o *London Women's Film Group*, já focado na teoria e crítica do cinema realizado por mulheres. Elas estiveram também na organização do *Women's Film Festival*, que teve lugar dentro do Festival de Edimburgo em agosto de 1972. Dois meses antes, Nova Iorque havia sediado o primeiro *International Women's Film Festival* (Chaudhuri, 2006: 7-8). Isso indica que naqueles anos o movimento feminista já havia aberto sua frente na crítica e na prática cinematográficas e incentivava a tomada das câmeras por mais mulheres diretoras.

Shohini Chaudhuri explica que as britânicas distanciavam-se da abordagem estadunidense por não concordarem com sua proposta de análise de viés sociológico, embasada nas “imagens de mulheres”. Além de considerar todo o aparato cinematográfico como produtor de significado, as britânicas trouxeram para o debate as discussões da psicanálise, do estruturalismo francês e da semiótica (Chaudhuri, 2006: 8), transcendendo a etapa teórica de se analisar apenas “imagens”. Partindo desta referência histórica, Chaudhuri afirma que as ideias da teoria e crítica feminista do cinema começaram a viajar por meio de livros, jornais, festivais e cursos universitários (2006: 10-11).

No Brasil, as faculdades de cinema, que começavam também a formar profissionais mulheres, datam de meados da década de 1960, coincidindo com os anos do golpe militar.

Lançando linhas centrais, por vezes de fuga, para os espaços beneficiados por esta circulação, o “rizoma-cinema de mulheres” rapidamente se ampliou. Parte de sua cartografia é traçada neste capítulo. Aqui, além das influências, tratamos da circulação de filmes, teorias e outros tipos de informação, assim como observou Chaudhuri.

A cineasta brasileira Helena Solberg conta em entrevista que em 1973 esteve na formação de um coletivo de mulheres no cinema, com o qual viajou pela América Latina para documentar a experiência das mulheres trabalhadoras que viviam uma “dupla jornada”. O principal resultado desta enquête foi o filme **La Doble Jornada**, de 1976.

Tereza Trautman também relata que em 1979 mulheres envolvidas com a produção cinematográfica formaram no Rio de Janeiro o Coletivo das Mulheres de Cinema, reunindo diretoras, produtoras, roteiristas e técnicas do aparato cinematográfico (Trautman, 2009). Percebemos que o trabalho conjunto realizado por grupos de mulheres fizeram parte da carreira cinematográfica das duas brasileiras.

Ana Carolina não esteve em um coletivo de mulheres do cinema, mas fez circular seus filmes por meio de festivais, entre eles o *Festival International de Films de Femmes* organizado em Créteil a partir de 1979<sup>125</sup>. **Jeanne Dielman**, de Chantal Akerman, mesmo tendo sido lançado em 1975, foi exibido na primeira edição do festival<sup>126</sup>.

Na Argentina, apenas na década seguinte foi formado um coletivo, quando Susana López Merino, María Luisa Bemberg, Marta Bianchi, Lita Stantic e outras profissionais de cinema criaram, em 1987, a *Asociación La Mujer y el Cine*. “Longe de constituir-se em uma ilha, este espaço de La Mujer y el Cine foi proposto não apenas para estimular a criação e o pertencimento das cineastas, mas para projetar a circulação de suas obras a âmbitos cinematográficos mais amplos e competitivos”<sup>127</sup> (La Mujer y el Cine, 2008). Entendemos com esta afirmação um dos objetivos de todos os festivais de filmes de mulheres: chegar a uma forma alternativa de distribuição e divulgação dos filmes, ao lado da troca de ideias.

Voltemos agora a Women & Film, que nos ajuda a cartografar alguns grupos que se formaram e os festivais que aconteceram na primeira metade dos anos 1970, período em que a revista circulou. Um dos tópicos do *I Festival of Women's Films*, que aparece chamado em seu primeiro número era “Investigar a possível existência de uma sensibilidade fílmica particularmente feminina” (W&F, n.1, 1972: 45), ou seja, buscar sua legitimação. O festival foi realizado em abril de 1972. Entre as cineastas participantes estavam Agnès Varda (França-Bélgica), Lina Wertmüller (Itália), Marta Meszaros (Hungria), Vera Chytilova (Tchecoslováquia), Nelly Kaplan (França-Argentina), Liliana Cavani (Itália) e Judit Elek (Hungria). Todas estas diretoras haviam

---

<sup>125</sup> Em março de 2013 o festival francês comemora sua 35ª edição, contando com participantes de um número cada vez maior de países.

<sup>126</sup> Cf. [www.filmsdefemmes.com](http://www.filmsdefemmes.com). Acessado em 28.11.2010.

<sup>127</sup> “Lejos de constituirse en una isla, este espacio de La Mujer y el Cine se propuso no sólo estimular la creación y la pertenencia de las cineastas, sino proyectar la circulación de sus obras hacia ámbitos cinematográficos más amplos y competitivos”. Tradução minha.

realizado filmes entre os anos 1960 e 1970 (W&F, n.2, 1972: 25-32), portanto tinham seus trabalhos inseridos no chamado o “novo cinema”, que acompanhava a linha da “nova mulher” (e também o “novo homem”), todos conceituados a partir desse período.

A edição dos números 3 e 4, de 1973, mapeava festivais independentes, entre eles o I Festival Internacional de Filmes de Mulheres, que aconteceu em Nova Iorque em junho de 1972; o Festival de Filmes de Mulheres de Londres em 1973; e o Festival de Filmes de Mulheres de Toronto em junho de 1973. Mas citava também festivais que aconteciam em eventos já estabelecidos, como o Festival de Filmes de Edimburgo, o Filmex e o Festival de Los Angeles, o Festival de Filmes Eróticos de Nova Iorque e os festivais de Sydney e Melbourne de 1974 (W&F, n.3-4, 1973: 5). Fazer e participar de festivais tornou-se uma prática para as profissionais do cinema.

Women & Film construía uma narrativa que buscava estabelecer o cinema de mulheres e sua história. Ele era realidade em diversos países: EUA, França, Inglaterra, Alemanha, União Soviética, Suécia, Dinamarca, Itália, Tchecoslováquia, Bulgária, Romênia, Polônia, Espanha, Portugal, Bélgica, Canadá, Austrália, Argentina, México, Egito e Áustria (o Brasil ainda não aparecia). Sua história já existia, mesmo que ela não tivesse seguido apenas a proposta da realização de filmes feministas nem tivesse despertado interesse geral no campo cinematográfico (W&F, n.3-4, 1973: 118).

Em 1975, o número 7 da revista trazia a cobertura do Festival Musidora, organizado em Paris no ano anterior. A primeira observação que encontramos diz respeito à imprensa francesa, que não hesitou em rotular o coletivo que organizava o festival como “sexista”. Uma acusação de “segregação” também foi feita por um responsável pelo Museu de Arte Moderna da cidade, um dos espaços que abrigaram o evento (W&F, n.7, 1975: 4-7).

Os protestos estavam em toda parte, dentro e fora do festival. A atriz francesa Delphine Seyrig, conhecida por sua atuação no filme de Luis Buñuel, **O discreto charme da burguesia**, de 1972 (e que depois daria o que falar ao interpretar a protagonista Jeanne Dielman, de Chantal Akerman), sentia-se prejudicada pelo fato de não haver filmes dirigidos por homens participando do festival, mesmo que suas atrizes fossem influentes (referia-se a ela mesma) ou fizessem performances originais (W&F, n.7, 1975: 4).

As organizadoras contam, por meio da revista, que o festival aconteceu entre insultos e contradições e que a frase que mais

escutavam fazia o senso comum da crítica cinematográfica que não via motivos para haver um festival específico de filmes de mulheres: “Não há filmes dirigidos por mulheres ou por homens, apenas filmes bons ou ruins” [palavras do senso comum reproduzidas pela revista] (W&F, n.7, 1975: 13). Seguindo a linha da neutralidade e da universalidade, algumas diretoras convidadas recusavam-se a discutir a existência ou não de uma “criatividade feminina”, entre elas a italiana Liliana Cavani, destacada na publicação por seus filmes engajados<sup>128</sup>. Seu argumento apontava a criatividade como qualidade universal, não sexual. Mas a redatora da revista responde que “quando seus filmes [de Cavani] são mostrados em Paris, menos pessoas vão vê-los do que vão ver filmes feitos por homens” (W&F, n.7, 1975: 14).

De Lauretis também reflete sobre essa questão, mas a inverte: “Perguntar sobre esses filmes de mulheres quais os marcos formais, estilísticos e temáticos apontam para uma presença feminina atrás da câmera é generalizar e universalizar”. Segundo ela, “é permanecer presa na ‘casa do mestre’, e lá legitimar as agendas ocultas de uma cultura que precisa ser mudada” (de Lauretis, 2007: 29-30). As armadilhas discursivas estavam por toda parte e a qualquer momento poderiam ser acionadas.

O panorama dos festivais apresentado nesta edição da revista mencionava ainda eventos realizados em Washington, Chicago e Berlim, além do planejamento para o Festival Australiano de Cinema de Mulheres (W&F, n.7, 1975: 10-27).

De acordo com Claire Couzot, o Festival Musidora, em Paris, reuniu duzentas mulheres, entre profissionais de cinema, espectadoras e jornalistas, trazendo 43 filmes de diretoras francesas que não conseguiam distribuição, além de outros provenientes de outros países (n.7, 1975: 12). O festival foi convidado para uma reedição reduzida na cidade de Nice, próxima a Cannes, para fazer frente ao “*International Male Film Event*” (Evento Internacional de Filmes Masculinos, como foi chamado o Festival de Cannes pelas redatoras), que aconteceria paralelamente. Musidora mostraria os filmes negligenciados ou recusados por Cannes (W&F, n.7, 1975: 14). As organizadoras afirmavam: “Competição não é um valor que muitas feministas valorizam. Somos mulheres, preferimos acentuar e celebrar nosso status coletivo a encorajar divisões ao premiar leões dourados, águias de prata, perus de bronze ou o que seja” (n.7, 1975: 22). Podemos pensar que foi

---

<sup>128</sup> Entre eles *Os canibais* (1969) e *O porteiro da noite* (1974).

essa a concepção dos festivais até a metade da década, se seguirmos as informações contidas na revista<sup>129</sup>, apesar de não perdermos de vista as desavenças, as contradições e a falta de consenso que observamos entre as próprias cineastas e entre elas e as organizadoras dos festivais, além da imprensa.

Na França, foi o festival de Créteil que se tornou o mais conhecido e duradouro para o Cinema de Mulheres. Os dois primeiros catálogos Films de Femmes, publicados em 1979 e 1980, tiveram o objetivo de apresentar os filmes participantes. No catálogo de 1980 encontramos a participação no festival do filme **Mar de Rosas**, que será analisado no próximo capítulo, dirigido pela brasileira Ana Carolina em 1977. Ou seja, o cinema de mulheres brasileiras já existia de fato e era representado no festival por Ana Carolina e por Tizuka Yamazaki, com **Gaijin, os caminhos da liberdade** (Films de Femmes, 2 ed., 1980).

Antes de Créteil, **Mar de Rosas** já havia aparecido na coluna de Pierre Kast sobre cinema no jornal Le Quotidien de Paris, do dia 7 de novembro de 1977, ano de seu lançamento. O filme participou do *Festival de Films de Paris* daquele ano, chamando a atenção para a *mise en scène* explosiva da diretora, de acordo com a crítica de Kast (Le Quotidien de Paris, 07.11.1977: 17). Isso mostra que os filmes realizados por mulheres não ficavam restritos a festivais específicos. Ao lado de **Mar de rosas** encontramos **De cierta manera**, filme dirigido pela cubana Sara Gómez em 1974, com o qual trabalharei no último capítulo da tese. A presença desses filmes no festival francês mostra a inserção das cineastas latino-americanas no cenário internacional, mesmo que nas bordas do *mainstream* do cinema de mulheres em nível mundial. O rizoma não se forma apenas pela circulação de materiais, mas também na relação presencial, como a ida de Ana Carolina aos festivais europeus, por exemplo.

Em 1982, a revista do festival constatava o sucesso do evento, no ano em que homenageava Agnès Varda<sup>130</sup>. Naquele ano, o festival foi

---

<sup>129</sup> Sobre a imprensa em geral, alternativa ou não, sempre vale ressaltar que as redações são formadas por indivíduos e grupos com posicionamentos políticos demarcados, cujas posturas são passadas adiante através da publicação. Com uma revista feminista isso não é diferente, portanto, devemos ter consciência de que *Women & Film*, além de informativa, era posicionada, engajada e opinativa, como pode ser observado com a análise de seus artigos, notas e entrevistas.

<sup>130</sup> Observo que Agnès Varda foi a cineasta homenageada do Festival Internacional de Cannes em 2012. No dia 25 de maio, na abertura do festival, a

celebrado pela Cinemateca Francesa com uma mostra especial durante dez dias antes de seu início. E um canal de televisão preparava seis emissões sobre as três edições anteriores (*Films de Femmes*, 4 ed. 1982: 5-7). De acordo com as informações trazidas no catálogo, o cinema de mulheres estava em alta, assim como o movimento feminista que o inspirava, e que nos primeiros anos 1980 já havia conquistado seu espaço midiático em alguns países<sup>131</sup>. Até hoje, anualmente *Films de Femmes* levanta questões que implicam ser mulher e diretora no meio cinematográfico, mesmo que atualmente essas profissionais representem uma parte maior no mercado francês de produção de filmes.

\*\*\*

Na América Latina, em relação aos festivais de cinema de mulheres, foi a Argentina que se destacou com a criação em 1987 do grupo *La Mujer y el Cine*, um coletivo autônomo que já havia organizado seis eventos antes do convite para fazer parte, como seção, do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, do qual participou de dez edições, de 1996 a 2005.

“La Mujer y el Cine é uma associação cultural fundada em 1988 por Maria Luísa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana Lopez Merino, Gabriela Massuh e Marta Bianchi”<sup>132</sup>. A revista do primeiro *Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres* informa que Susana López Merino era sua organizadora, as outras aparecendo como comitê assessor. A publicação traz um artigo de

---

atriz Audrey Tautou (*Amélie Poulain; Coco* [Chanel]) leu ao vivo seu breve discurso que dizia querer homenagear “os grandes homens, com H maiúsculo que fizeram o cinema”. Sua fala foi seguida por um silêncio geral na plateia.

<sup>131</sup> No Brasil as questões das mulheres apareciam em reportagens especiais, em noticiários ou em programas como o *TV Mulher* e a série *Malu Mulher*, que estavam no ar na virada entre as décadas de 1970 e 1980. Na Argentina, Sara Torres informa que em 1983 produziu, ao lado da cineasta María Luisa Bemberg, *spots* para a televisão que rompiam com os padrões propostos para as mulheres (Torres, 2009). Em 1987 a atriz feminista Marta Bianchi teve um programa chamado *De fulanas y menganas* [cicranas, em português] que esteve no ar durante três temporadas, de 1987 a 1989, falando sobre as questões das mulheres na sociedade (Bianchi, 2009).

<sup>132</sup> Informação disponível em

<http://www.lamujeryelcine.com.ar/main.php?seccion=1>, acessado em 19.10.2012.



Leonor Calvera intitulado *El cine y la mujer*, invertendo o nome do grupo e resumindo a trajetória das mulheres no cinema, de atrizes e espectadoras a diretoras, o que para ela inaugurava “uma outra era iconográfica”, onde “[...] o repertório do fazer humano cobra uma nova dimensão de legitimação ao ser visto pelo olhar de uma mulher que não se trai” (*La Mujer y el Cine*, 1988: 6-7). Mais uma vez é colocada a questão do “cinema de mulheres” endereçado a espectadoras mulheres como um tipo de cumplicidade. No festival, observamos a participação do filme brasileiro *A hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, ao lado de *Além do bem e do mal* (1977), da italiana Liliana Cavani, e do argentino *Miss Mary* (1986), de Bemberg. Na seção de curtas-metragens latino-americanos encontramos filmes do Brasil, de Cuba, do Equador, do México, do Peru, de Porto Rico e da própria Argentina, o que demonstra a expansão do interesse das mulheres latino-americanas pela prática do cinema. Em 1990 Lúcia Murat levou ao festival argentino o filme *Que bom te ver viva* (1989), um documentário-ficção sobre mulheres presas e torturadas pelo regime militar brasileiro, encerrando a década que foi palco do final das ditaduras nos dois países (*La Mujer y el Cine*, 1990).

Marta Bianchi, sua presidente, explica que o grupo “La Mujer y el Cine foi criado para estimular a expressão das mulheres no campo audiovisual, pelo convencimento de que esta condição habilita um mundo singular de experiências, sentimentos, vivências e, em consequência, de reflexões, ideias e enfoques” dentro da vasta e pessoal criação artística. Seu texto informa ainda que a associação já havia realizado sete edições do *Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres*, oito edições do *Concurso Nacional de Cortos y Video* e um *Festival Latinoamericano y del Caribe*, este último tendo uma mostra apresentada na Conferência Mundial da Mulher, em 1995 em Beijing, China (*Festival de Mar del Plata*, n.19, 2004: 119).

Em entrevista concedida para esta pesquisa podemos perceber o motivo de tais explicações. Marta Bianchi relata que durante anos o grupo sofreu perseguição por parte da direção do festival, que o expulsava da mostra, convidando-o novamente no ano seguinte. Ela informa que os “boicotes” começaram justamente por causa da visibilidade que a seção ganhou, lotando o teatro em Mar del Plata nas noites de homenagens, espalhando seu público pelos corredores. Passaram a sofrer restrições: “Então homenagens não mais, depois retrospectivas não mais, depois prêmios não mais, assistente não mais, e eu pagava do meu bolso”. Bianchi conta que em 2005 o argumento para

que saíssem do festival era porque formavam um gueto e havia mulheres demais filmando, o que não interessava à direção do evento (Bianchi, 2009). As páginas do catálogo comprovam a predominância dos filmes realizados por homens dentro do festival. O espaço de efetiva visibilidade para o cinema das mulheres estava na seção *La Mujer y el Cine*.

Quando falávamos de um cinema de mulheres em 1988, a pergunta era quem seriam essas mulheres, umas loucas, ressentidas, lésbicas, quem seriam, do que falavam? E aos poucos, quando fazíamos os festivais sozinhas, o público e a crítica foram se aproximando, com muita desconfiança, e foram apreciando, porque chegávamos realmente com um rigor ideológico, com filmes que não tinham a oportunidade de se ver na cinematografia e que nem sempre contavam com o apoio dos circuitos de distribuição e de exibição. Assim fomos conquistando o respeito e o apoio do público (Bianchi, 2009).

Podemos perceber na Argentina uma expansão na temática do cinema de mulheres apenas nos anos 1980, década em que a cineasta María Luisa Bemberg rodou quatro de seus seis longas-metragens e em que a redemocratização abria espaço para a expressão das demandas das mulheres, já que o último regime militar daquele país reprimiu violentamente cada movimento social até o ano de 1983. Abertamente feminista, Bemberg esteve na formação de *La Mujer y el Cine* e foi um ícone para o movimento feminista de seu país<sup>133</sup>.

O cinema de mulheres se firmou com o aparecimento de María Luisa Bemberg, que foi a única a fazer seis filmes, produções independentes que tiveram êxito comercial na Argentina e no exterior. Em seus filmes aparece uma mulher diferente, que busca sair da opressão patriarcal, uma mulher que quer tomar a direção, artífice de seu próprio destino, uma mulher sujeito. Apareceu um cinema com protagonistas diferentes (Bianchi, 2009).

---

<sup>133</sup> Sobre María Luisa Bemberg, cf. p. 275.

A roteirista Graciela Maglie conta em entrevista que começou a fazer cinema nos anos 1980 e que naquele momento havia algumas roteiristas e a “única grande diretora”, que era Bemberg. Suas obras dos 1970 (dois curtas-metragens) já tinham a perspectiva feminista, centradas na subjetividade da mulher, segundo Maglie. Ela explica que a cineasta era uma mulher “de dinheiro”, que era culta e viajava muito, e que a principal dificuldade para as mulheres no cinema era o alto custo do meio. Conta que houve um “boom” das escolas de cinema na argentina, simultaneamente à erupção da atividade das mulheres (no final dos anos 1980). Os concursos de curtas-metragens e de vídeo promovidos por *La Mujer y el Cine* foram muito importantes para as cineastas começarem a realizar seus filmes, de acordo com a roteirista. Algumas das cineastas argentinas mais reconhecidas na atualidade começaram suas carreiras por meio desses concursos e dos festivais (Maglie, 2009).

Graciela Maglie relembra que sua geração via muitos filmes realizados por mulheres e que os festivais eram uma oportunidade de trazerem grandes diretoras de outros países para trocas e intercâmbios. A questão geracional<sup>134</sup> aparece com força em seu depoimento.

Pertencço a uma geração que teve que fazer perguntas muito específicas ligadas às mulheres, por exemplo pensar no cinema questões que estavam ocultas, ainda mais para nós que viemos de uma ditadura, pensar questões como a violência de gênero, abusos, violações, direitos reprodutivos, relações dentro da família. À medida que passa o tempo aparecem focos e perspectivas que não são tão militantes como os da nossa geração, no entanto há temas eternos, que continuam sendo urgentes. [...] As realizadoras mais jovens têm a ilusão de que certos temas que têm a ver com a discussão de gênero pertencem ao passado, estão superados. Elas tendem a pensar que esses assuntos estão resolvidos na nossa sociedade. Sabemos que são questões muito duras para se transformar porque têm a ver com a cultura patriarcal em suas formas mais consolidadas; assuntos como a discriminação

---

<sup>134</sup> Sobre gênero e geração, cf. Motta, 2004.

no campo do trabalho, da vida familiar e, todos sabem, ainda na cultura do cinema (Maglie, 2009).

Essa opinião é compartilhada por Marta Bianchi:

As mulheres que filmam, em geral, nenhuma pensa em fazer um cinema com perspectiva de gênero, mas isso surge. Elas dizem que não, que o feminismo não as interessa. Não há um “cinema de mulher”, os filmes que surgem não constituem um gênero. Filmam sobre todos os assuntos humanos, abordam gêneros [cinematográficos] diferentes, estéticas diferentes, imagens e visões diferentes, mas, sim, todas temos em comum, todas as mulheres, uma história e uma experiência que nos irmana. Queiram reconhecer ou não, todas nós as herdamos, essa história e essa experiência específica têm a ver com a nossa educação, nossa posição, nos colocam num ponto de vista sobre o mundo diferente do dos homens. Olhamos o mesmo, mas o vemos de lugares diferentes, pois chegamos de lugares diferentes. Os filmes estão impregnados disso (Bianchi, 2009).

No caso do Brasil, apesar da cineasta Tereza Trautman afirmar que as profissionais do cinema brasileiro criaram um coletivo de mulheres em 1979 (Trautman, 2010), neste país não se seguiu a tradição dos festivais. Em 2004, um grupo denominado Femina lançou o primeiro Festival Internacional de Cinema Feminino (o termo remete à já bastante discutida questão do essencialismo: o que é um cinema “feminino?”), vangloriando-se por ser “[...] o primeiro festival de filmes dirigidos por mulheres no Brasil e América Latina”<sup>135</sup>. Esta reivindicação mostra a falta de informação sobre a trajetória do grupo argentino aqui mencionado, apesar de não tirar o mérito da iniciativa do coletivo brasileiro, que segue realizando novas edições do festival até os dias de hoje, quando falar em “cinema de mulheres” parece fora de moda, apenas um acontecimento histórico datado dos anos 1970 e 1980.

---

<sup>135</sup> Disponível em <http://www.feminafest.com.br/2005/fest.html>, acessado em 20.10.2012.

Na Argentina, o grupo Mujeres en Foco reativou nos últimos anos os fóruns de discussão e debate sobre o tema e a mostra de filmes dirigidos por mulheres em âmbito internacional, que neste ano chega a sua quinta edição. Essas ações nos levam a refletir sobre a atualidade do tema e a necessidade de ainda se abrir novos espaços para a produção filmica das mulheres cineastas. Mesmo se pensarmos no cinema comercial estadunidense que invade as telas latino-americanas, quais são as diretoras que encontramos?

É interessante pensarmos esses festivais como eventos ao mesmo tempo resultantes e impulsionadores da prática filmica feminista e de mulheres. Eles mesmos podem nos fornecer exemplos de “agenciamentos coletivos” que implodem um código de leis que dependem de um conjunto de princípios articulados de acordo com um “sistema de arborescência central” (Guattari, 2011: 105). Mais uma vez, estamos diante de linhas centrais e linhas de fuga, estas últimas capazes de criar movimentos “moleculares”, que por vezes interagem com conjuntos “molares” (entendamos aqui “molar” como central e “molecular” como periférico ou dissidente). Estas categorias, forjadas por Félix Guattari ainda nos anos 1970, fazem parte e movimentam o “processo de produção social em rizoma”, com seus níveis de “agenciamentos coletivos de desejo”, de acordo com o autor, que levam a uma “economia coletiva do desejo” (Guattari, 2011: 106-108). Guattari sugere que o mapa de tal agenciamento seja observado.

Dentro de um agenciamento coletivo, o indivíduo, o eu, a responsabilidade, serão sempre considerados como um efeito, um resultado em cadeia. A função de tal agenciamento não consiste então simplesmente em “colocar todos de acordo” sobre os objetivos comuns, mas em articular o conjunto de componentes materiais semióticos, econômicos e sociais que produzem um desejo coletivo, um eros de grupo, capaz de se desvincular das micro-políticas fascistas de toda natureza – falocrática, racista, capitalista, etc. Micropolítica e desejo, aqui, não são mais do que um<sup>136</sup> (Guattari, 2011: 109).

---

<sup>136</sup> “Dans un agencement collectif, l’individu, le moi, la responsabilité, seront toujours considérés comme un effet, un résultat en bout de chaîne. La fonction d’un tel agencement ne consiste donc pas simplement à ‘mettre tout le monde d’accord’ sur des objectifs communs, mais à articuler l’ensemble des

Diante do que Guattari chama a “fabricação do indivíduo” (2011: 31), o desejo feminista que a prática filmica expressa transforma-se em política de força molecular, uma “micropolítica do desejo” no campo social, que permeia toda a luta feminista pela igualdade e que podemos encontrar nas amplas frentes de resistência do movimento, entre elas o cinema. Penso que esta proposta vale para a totalidade desta tese, não apenas para minha análise sobre os festivais.

O próprio Guattari observa uma articulação, independente das divisões existentes no movimento feminista, que levantou “[...] problemas que mudaram a maneira como uma série de questões se colocavam, e isso, no nível do conjunto da sociedade”. Os resultados não foram imediatos, mas a problemática molecular trazida pelas mulheres foi “[...] algo de que até os partidos mais reacionários não puderam escapar” (Guattari; Rolnik, 1996: 125). Para o autor, “O movimento só tem sentido na medida em que se articula com o conjunto das microrrevoluções feministas que estão em jogo em todo o tecido social” (1996: 76).

Em oposição a uma “política de poder molar”, que estratifica e se estabelece sobre formações de poder, Félix Guattari teoriza uma “política de potência molecular”, de desestratificação social, que ele chama “micropolítica do desejo” e que destaca uma função de agenciamento coletivo de produção de enunciação (Guattari, 2011: 110).

Semelhante ao pensamento de Guattari, encontramos o argumento de Anneke Smelik, que observa a emergência do sujeito mulher como agente social, com poder de decisão, agência e história, mas também como sujeito de suas memórias, desejos e fantasias (1998: 36). Desejo e (micro)política caminham juntos para esses autores.

Como argumentado acima, o cinema é parte do tecido social mobilizado pelo desejo e pelo agenciamento, como meio de difusão de propostas e ideias. Os festivais evidenciam de forma mais clara esse entrecruzamento de linhas centrais e de fuga, de regimes molares e moleculares, porque colocam em confronto, confluência e também divergência o *mainstream* (masculino) do cinema e o cinema de mulheres, sempre marginalizado.

---

composantes matérielles sémiotiques, économiques et sociales produisant un désir collectif, un éros de groupe, capable de se dégager des micro-politiques fascisantes de toute nature – phallocratique, raciste, capitalistique, etc. Micro-politique et désir, ici, ne font plus qu’un.” Tradução minha.

Depois de atravessarmos os ares do tempo, com o panorama que busquei traçar para o surgimento deste cinema nos anos 1970, preparando o solo para a prática das cineastas brasileiras nesse contexto, seguimos agora acompanhando a cartografia das influências sinalizadas por essas diretoras, que alinhavam esta tese, entrando na análise de seu material de trabalho – os filmes. Essa análise merece um pouco mais do que a perspectiva historiográfica, nos levando ao diálogo interdisciplinar com as teorias do cinema e com a análise filmica.

Na leitura que faço a seguir das diretoras que podem ser reconhecidas, ou que se reconhecem, nesse empreendimento de um cinema de mulheres ou de um cinema feminista busco utilizar os recursos da análise filmica para compreender como as questões teóricas, políticas e estéticas presentes no debate no interior do campo naquele momento se expressam ou são reconstruídas nos filmes que realizaram.

## 2.5 REALIZADORAS EUROPEIAS, UM HORIZONTE

No decorrer deste capítulo, a própria formação do campo Cinema de Mulheres traz alguns nomes de cineastas que são lembrados e mencionados nas publicações e em algumas entrevistas. Eles também constituem um *mainstream*, ou as linhas centrais para o cinema realizado por mulheres, identificando diretoras que se tornaram conhecidas do público e de quem pesquisa esse tipo de produção<sup>137</sup>.

Nas entrevistas de Helena Solberg e Tereza Trautman encontramos referências a Agnès Varda<sup>138</sup> e Lina Wertmüller, o que nos devolve às linhas dos cinemas francês e italiano, desta vez a partir do rizoma-cinema realizado por mulheres. Chantal Akerman<sup>139</sup> e Laura

---

<sup>137</sup> O que demonstra que estas não são posições fixas mas fundamentalmente posicionais e relacionais.

<sup>138</sup> A cineasta cubana Sara Gómez, que trazemos na finalização do próximo capítulo, foi assistente de Varda durante as filmagens de *Salut les Cubains*, de 1963.

<sup>139</sup> Meu interesse por Chantal Akerman cresceu com a pesquisa de campo no Rio de Janeiro, em 2010, quando entrevistei a cineasta Eunice Gutman (cuja obra faria parte do corpo deste trabalho), que informou ter sido colega de Akerman em um curso de cinema nos anos 1970. Ao conhecer o filme *Jeanne Dielman...* pelas mãos de Cláudia de Lima Costa também em 2010, ficou clara para mim sua importância dentro da temática da tese.

Mulvey foram escolhidas aqui por suas propostas de colocar em prática o que acompanhamos até agora sobre as teorias feministas do cinema. Com seus exemplos, que se multiplicam em outros tantos a partir da análise dos filmes, busco elaborar uma visão para essa história, que teve seu começo ainda em meados dos anos 1950, momento da constituição de um “novo cinema” no pós-guerra. A revolução estética e subjetiva na França começou pela perspectiva de uma fotógrafa, que um dia decidiu formar uma equipe e rodar um filme.

### 2.5.1 Agnès Varda – “mãe” da Nouvelle Vague?

Em sua longa trajetória cinematográfica, podemos situar os filmes da franco-belga Agnès Varda como precursores, mas também como contemporâneos da teoria feminista do cinema, originando outros textos filmicos e teóricos, contribuindo com o repensar da experiência das mulheres fora das telas. **L'une chante, l'autre pas**, de 1976, seu filme-homenagem ao feminismo, não foi um dos mais conhecidos de sua carreira, mas, apesar das críticas que a cineasta teve de enfrentar com o passar dos anos, não há como negar a relevância de seus filmes para a discussão sobre a emancipação das mulheres. A própria situação da diretora como única mulher a realizar longas-metragens durante praticamente duas décadas no cinema francês faz pensar essa questão.

Lembro que Varda, apesar de ter causado admiração da crítica com o lançamento de seu primeiro filme, em 1954, foi rejeitada como a lançadora do movimento que ganhou corpo no final daquela década. Na minha interpretação, o fato de ser mulher teve peso decisivo sobre a postura de seus colegas. Anos depois, seu talento irrefutável veio reafirmar seu lugar dentro do movimento.

**La Pointe Courte**. 1954. Direção e roteiro: Agnès Varda. Preto e branco. 78'<sup>140</sup>.

O filme começa com os créditos principais sobre o que parece ser um cartão de madeira, um quadro parado. Em seguida, a câmera é deslocada rapidamente, ela sai da porta de uma casa; segue pelas ruelas do vilarejo pesqueiro. O mesmo plano-sequência faz um alegre passeio

---

<sup>140</sup> Consultado no acervo da Bibliothèque Nationale de France, sítio François Mitterand. Paris, abril de 2012.



por entre ranchos e casas, onde as roupas nos varais parecem dançar ao vento e à sonoridade sobreposta das conversas de várias famílias, que ultrapassam o limite das janelas. O cenário costeiro poderia facilmente nos confundir; a luminosidade da película em preto e branco, seu sol, também nos remeteria em um átimo a um filme neorrealista rodado no sul da Itália. O vilarejo de Sète, na Pointe Courte, está situado no extremo sul da França e é banhado pelo mesmo mar Mediterrâneo. As confluências são incontornáveis. Em seu primeiro longa-metragem, a *mise en scène* de Agnès Varda está mais próxima da estética italiana do que da *Nouvelle Vague* francesa, cujos traços ela esboçaria a partir dali.

A longa introdução é cortada por dois intrusos; eles movimentam a rotina da aldeia de pescadores, que começa a ser fiscalizada por funcionários do serviço público de higiene. A câmera acompanha com rapidez os moradores, que entram e saem das casas, sobem no telhado, mandam recados, até que um deles reprime com brutalidade a tentativa de inspeção na casa de sua sogra. Ao serem expulsos, os funcionários respondem que o homem vai acertar contas com o comissariado. O interior da casa é desvelado, mostrando uma mulher que serve pratos de massa para sua família numerosa. O filho menor está dentro de um caixote.

Seguem as cenas externas. Mulheres de avental falam alto e riem, enquanto recolhem peças de roupas. Não há privacidade, o espaço é coletivo. O close no lençol branco (como antes vimos na batina preta do padre de Rossellini), é elemento de transição entre cenas. Por fim entra em quadro o protagonista de uma história paralela. Ele anda no meio dos lençóis, cumprimenta um pescador. Veio passar algum tempo na vila, não é um estranho. Guiado por uma música rápida, tocada com instrumentos de sopro, ele anda sobre os trilhos. Vai buscar a mulher na estação. Primeiro o som do trem, depois do encontro, uma música calma. Ficam abraçados. A partir desta cena, o vilarejo pesqueiro passa a ser também cenário dessa história.

Ao mesmo tempo em que Varda documenta a vida cotidiana dos moradores do lugar, com seus costumes e dilemas, ela coloca em cena os problemas da relação entre o homem, nascido no vilarejo, e sua mulher. Não sabemos seus nomes, mas somos informados de que são casados há quatro anos e moram em Paris. Ele mostra a ela a casa onde nasceu, caminham pelos recantos da vila, exposta em sua sujeira de restos e equipamentos de pesca mal cuidados. O som alto de uma serra invade a banda sonora; um homem constrói um barco. “O tempo nos separou”. Esperam o trem passar. A conversa se aprofunda,

acompanhada pela câmera que faz um movimento (de grua), passando por cima dos protagonistas. O áudio é o barulho de um trem. Ela pisa na poça, eles riem. O chão, visto do alto, parece um deserto. A fotógrafa Varda não resiste ao cenário natural. Atravessam o rio para chegar à casa onde vão ficar. A beleza e o conforto do quarto contrasta com o restante do lugar, decadente. Ela tem medo da relação. Ele sugere: “Vamos prestar mais atenção, ser delicados”. Ela o afasta.

De volta ao cotidiano da vila, um pescador faz uma rede, enquanto homens conversam dentro de um barraco de pesca. “Nunca vamos ter nada.” Apenas um é dono da rede grande, os outros pegam moluscos. A câmera viaja dentro de um barco, mostra a paisagem de água e montanhas ao fundo. Um menino vem remando, a mãe coloca o avental e o espera ao lado de uma mesa na beira do mar. Conversa com a vizinha enquanto as duas limpam os moluscos do cesto trazido pelo filho. Escutam o som de uma lancha, os meninos fogem nos barcos a remo. Pescam sem licença, um jovem é autuado. Em outro barraco, dois homens encaixotam moluscos e colocam etiquetas. Varda registra o momento de transição da pesca artesanal familiar para a formalidade, que inclui a higiene dos produtos e o pagamento de impostos.

O casal conversa. “Você não me ama mais”. Ela concorda. “Vai me deixar então?” Ela nega e argumenta: “Para você só interessa a felicidade”. O enquadramento da câmera em plano próximo sai dela e continua. A *mise en scène* remete a uma peça de teatro. O cenário fixo privilegia nesse momento a atuação dos dois atores, por vezes mostrados na metade de seus rostos, compondo uma única imagem em preto, branco e cinza. O quadro é fotográfico, a estética, instigante.

Ela quer outra vida; ele, viver com ela. A câmera enquadra seus pés, ela mexe os dedos. Ele diz que vai amá-la quanto mais a conhecer, mas que ela ama mais intensamente; ela devora, fecha os olhos, tem ideias... Ele não tem ideias, portanto amam de maneira distinta. A “essência” de cada um é posta em cena, sem de fato ser questionada. A câmera mostra um siri andando em pedras, sob a água, onde em seguida vemos boiar um gato morto. Os dois conversam, encostados num barco. “Se você fosse mais leve...” “Eu seria a mais feliz das mulheres!” “Você não é a mais infeliz”. Suas imagens são refletidas no espelho de uma tina suja, cheia de objetos de pesca e de limpeza dos peixes. A repulsa trazida pela imaginação dos odores que a cena exala nos provoca e leva à intensidade de sentimentos daquela mulher.

Morre o menino do caixote, vítima da pobreza e da falta de higiene. A mãe coloca o outro filho para fora de casa, como se fosse

culpado. Um homem o recolhe. A avó entra na sala e começa a ladainha de lamentação. “Que azar, o pobre pequeno Daniel!” Outras mulheres vão se aglomerando na porta para rezar.

Outro fragmento explorado na narrativa é a história de Rafael, o jovem autuado, que passa cem dias na prisão, e Maria, filha do pescador que espanta os fiscais no começo do filme. A possibilidade de namoro, inicialmente proibida com um tapa no rosto da filha, se concretiza com a volta do rapaz da prisão e o respeito que ele ganha na comunidade. A família da jovem faz uma reunião para decidir seu destino. A mãe argumenta: “Gilles fará o que ele quiser, pois é sua filha, mas é a minha também e eu não quero que ela passe o que eu passei. Deixe eles se frequentarem e depois se casam”. O pai responde: “A pequena é minha filha e ninguém vai se divertir com ela”. As famílias pobres tentam estabelecer regras sociais rígidas para as mulheres, em nome da moral e da preservação da honra, assim como encontramos nos filmes Rossellini ou Wertmüller, que mostram que o excesso de zelo por vezes não funciona. Maria é propriedade do pai, até que passe para o marido.

Ao lado das imagens e situações do cotidiano, as sequências do casal que conversa exploram a paisagem do lugar; a câmera documenta, encontra personagens aleatórias. Um homem vigia o movimento dos peixes no mar. Ele grita para os outros, sai batendo na água.



Todos cercam o cardume. Uma eclipse mostra os peixes sendo tirados da rede, depois são enquadrados em detalhe, pulando na caixa. No plano geral do casal, a rede dos pescadores faz um coração, anunciando um momento de intimidade e romance (foto). A câmera atravessa um cesto velho e persegue seus pés. Relembra suas viagens. Por fim um beijo, brincadeiras e mãos dadas.

Na comunidade, uma festa anuncia a chegada do verão e a aproximação do final da trama. Lanças e escudos fazem parte de um grande jogo; no lugar de cavalos, barcos pesqueiros são manobrados por cada grupo familiar, que tenta derrubar o outro. Os moradores vibram e torcem nas arquibancadas. O casal acompanha o jogo. Ele diz que todos os domingos do verão são assim. São imagens que sempre conheceu e que o encantam. De volta à casa, arrumam as malas. Conversam, mais

próximos. Concluem que o laço que os une é mais forte do que eles, e que seu amor é adulto, menos frágil. Ela apaga a luz do quarto.

Alheio aos dois, o vilarejo segue em festa, é hora do jantar dos homens, que comem ao redor de uma grande mesa. Embalados por tambores e instrumentos de sopro, dançam uns com os outros. A canção dá o tom: “Eu amo só você”. As mulheres, do lado de fora, escutam e riem, depois aplaudem. Uma delas pergunta se os homens acabaram de comer e se o baile já pode começar. A separação entre grupos de homens e de mulheres fica clara na pequena vila. Cada gênero tem seu lugar social definido, o que aparece borrado na relação entre o casal que vive na cidade. Nos diálogos, é o homem, nascido no litoral, quem demonstra maior sensibilidade. Ele investe na relação e fala de amor. A mulher, de criação urbana, aparenta maior racionalidade. Como Rossellini, Varda parece não interferir na realidade, buscando retratar o cotidiano do lugar, mas os diálogos que ambos criam entre os casais protagonistas e nas cenas familiares expõem sentimentos e desvelam relações sociais e de gênero.

Uma imagem panorâmica, de cima, mostra o grande baile onde todos dançam e se divertem, casais, e também mulheres com outras mulheres. O grupo vencedor ganha um troféu. Rafael e Maria dançam. Só a mãe que perdeu o filho é mostrada em sua casa, vestindo preto. O casal protagonista passa pelo meio da festa, carregando suas malas. As falas finais mesclam-se ao barulho do trem e o filme acaba ao som da banda que anima o baile.

Como vimos no capítulo anterior, este filme de Varda foi finalizado ao mesmo tempo que **Romance na Itália**, de Rossellini, e algumas críticas da época comparam abertamente os dois trabalhos. Mesmo Varda tendo trabalhado com a subjetividade e a igualdade na relação amorosa pela primeira vez no cinema francês, e com sua direção estreante, a crítica teve de dar crédito à inovação de estilo e à nova perspectiva trazidas por seu filme naquele momento. Ainda assim, e também por não poder lançar o filme em circuito comercial devido às regras do cinema francês (que exigia uma habilitação para ser diretora, que ela não tinha), Varda não é mencionada como inauguradora da “nova onda” do cinema na França. Os críticos e os colegas diretores, ironicamente, preferiram chamá-la a “mãe” ou mesmo a “avó” da Nouvelle Vague. Lembro aqui que Agnès Varda era apenas dois anos mais velha do que Jean-Luc Godard e oito anos mais nova do que Éric Rohmer, por exemplo, ambos cineastas do movimento. De onde viria sua ancestralidade?

Ela relembra, na entrevista intitulada *Mother of the New Wave* (Mãe da Nouvelle Vague) publicada por Women & Film, que a produção de seu primeiro longa-metragem foi algo revolucionário, diante das barreiras da indústria filmica francesa hierárquica, com base em grandes estúdios e seguindo etapas profissionais pré-estabelecidas para se chegar à carreira de diretor (naquela época uma profissão masculina) de cinema. “Nós éramos muito jovens e tínhamos pouca experiência. Mas moramos juntos em uma casa alugada. Todos tinham de ficar e comer lá, porque não tínhamos dinheiro para pagar despesas individuais. Tivemos de nos organizar como um coletivo, e assim filmamos”. Seu grupo quebrou o que ela chama o “tabu do cinema”. Sua carteira de permissão para ser diretora saiu treze anos depois da finalização de **La Pointe Courte** (W&F, n.5-6, 1974: 63), portanto, depois também de **Cléo de 5 à 7** (1962) e **Le Bonheur** (1965).

Ela conta que Alain Resnais, que montava o filme, a familiarizou um pouco com o mundo do cinema ao apontar referências e citações de outras películas, principalmente de Visconti, que ela nem conhecia, em seu próprio trabalho. A curiosidade e o desejo de continuar a fazer filmes a levaram a conhecer mais profundamente o cinema (n.5-6, 1974: 66). Ou seja, outros elementos, além da citação, podem fazer a confluência de trabalhos realizados no mesmo período. Um sinal de que a formação rizomática no cinema pode derivar de variantes sociais ou culturais, superando por vezes a deliberação.

Ao ser indagada sobre a denominação “mãe da Nouvelle Vague”, Varda tangencia outros possíveis significados para o termo e relata que os cineastas se impressionavam com ela e a viam como uma espécie de fenômeno<sup>141</sup>: a única mulher no cinema francês e que ainda tinha sido pioneira de uma escola (W&F, n.5-6, 1974: 65). Depois, em 1962, seu filme **Cléo de 5 à 7** tornou-se um dos mais comentados e reconhecidos do movimento francês.

---

<sup>141</sup> Argumento que esvaziava o valor do trabalho de mulheres cineastas, como encontramos em Ana Carolina. Cf. p. 239.

**Cléo de 5 à 7.** 1961. Direção e roteiro: Agnès Varda. Cores e preto e branco. 86'<sup>142</sup>.

**Cléo de 5 à 7** traz a atmosfera da Paris do começo dos anos 1960 e mostra os questionamentos e a transformação de uma mulher enquanto aguarda o resultado de uma biópsia; durante as duas horas de espera, a trama acontece. A cena que abre o filme, a única em cores, mostra cartas de tarô sendo viradas em uma mesa. A gravidade da expressão da vidente dá o diagnóstico que Cléo teme receber. A mulher a manda embora, sem dizer o que viu nas cartas. A protagonista é uma cantora conhecida, mulher caprichosa, rica e sem limites. Sua personagem denuncia o consumismo exacerbado de uma mulher que sai às compras e desfila futilidade enquanto se perturba com a possibilidade da doença fatal. “Feiura é a morte. Eu sou bonita, então estou viva”. O mundo das aparências predomina. Cenas e diálogos indicam a superstição relacionada à doença e ao azar. A governanta avisa que Cléo não deveria usar chapéu preto naquele dia da semana, mas ela usa.

As duas entram em um taxi dirigido por uma mulher. Cléo adverte que aquele trabalho era duro e perigoso; a taxista responde que não tem medo, nem mesmo à noite, pois está acostumada, mesmo já tendo sido assaltada. O noticiário do rádio informa o contexto da época, com a França abalada pela Guerra da Argélia. Fica registrada também a comoção com a doença da cantora Edith Piaf. No final da corrida, Cléo se despede da taxista elogiando sua inteligência e coragem. Ao dar a uma personagem mulher uma profissão tida como masculina, principalmente nos anos 1960, Varda desafiava e transgredia a demarcação de domínios dos quais as mulheres eram tradicionalmente excluídas. Sete anos depois da realização do primeiro longa-metragem, ela já devia ter percebido a erupção da diferença também no seu meio.

Cléo passa a questionar o egoísmo de seu amante, que a trata como uma mulher mimada e caprichosa, nunca satisfeita. A governanta, sua confidente, diz que ela não é suficientemente dura com os homens, sempre egoístas. Quando os músicos chegam para o ensaio em sua casa, a cantora diz que quer um ritmo moderno. Eles tocam um tipo de bossa nova (ritmo lançado no Brasil quatro anos antes). Ela canta uma música que fala de desespero e morte. Suas lágrimas rolam sobre o rosto. Em seguida dispensa-os e sai para a rua. Num bar, conversas se cruzam o

---

<sup>142</sup> Consultado no acervo da biblioteca da Maison de France. Rio de Janeiro, maio de 2010.

tempo todo, alguém comenta os “loucos” argelinos revolucionários. Ela pede um conhaque. A montagem de planos rápidos, dela para ela mesma, denota sua perturbação interna (além de comprovar o estilo “moderno” daquele cinema, que vemos reproduzido em filmes de diversos países, inclusive no primeiro curta-metragem de Helena Solberg, de 1966). Homens fazem comentários sobre a situação crítica da África. Na rua, um homem trata mal sua mulher. Frases soltas são intercaladas e sobrepostas, dando vitalidade à banda sonora. Cléo entra num atelier para encontrar a amiga Dorothee, uma modelo que posa nua para os artistas. As duas saem juntas. “Você não se incomoda em posar?” “Não, eles olham além do meu corpo, é uma forma, uma ideia”. “Eu ficaria pensando se veriam alguma imperfeição em mim”. Passeiam de carro.

Ao se despedir da amiga, Cléo vai passar o tempo no parque *Montsouris*, na *Rive Gauche* parisiense, onde conhece Antoine, vestido com um uniforme de soldado.

Conversam, ela fala sobre a doença e sobre seus medos, tem medo de tudo. Passa a confiar nele, pede que a acompanhe até o hospital. O caminho do ônibus mostra as ruas da cidade. Ele vai viajar na manhã seguinte para a Argélia, também pode estar condenado à morte. O encontro com Antoine e sua simplicidade fazem com que Cléo se transforme. No hospital, a doença se confirma com a orientação do médico, que quer planejar seu tratamento. Ela não tem mais medo, parece estar feliz ao lado de Antoine. Um corte seco termina o filme.



Em entrevista a Cahiers du Cinéma, Agnès Varda comenta a “psicose coletiva do medo do câncer”, e outros medos, que se vivia naqueles anos (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 23). A Women & Film, a diretora conta que queria fazer um filme sobre uma mulher enfrentando um sofrimento e que essa dor a fazia pensar em si mesma. “Ela descobre que é uma bonequinha, manipulada pelos homens, uma garotinha que não toma qualquer decisão, que se vê somente através dos olhos de outras pessoas. E naquela hora e meia ela começa a se relacionar de maneira diferente” (W&F, n.5-6, 1974: 63). Um toque subjetivo é dado por Varda, que nomeia algumas das personagens com nomes verdadeiros do elenco, como no caso de Dorothee (a atriz

Dorothee Blank) e de Antoine (o ator Antoine Nourseiller). Esta é mais uma prática que se dissemina entre os e as cineastas nesses anos.

O crítico Claude Beylie elogia o filme em resenha para os Cahiers du Cinéma, que já trouxemos no capítulo anterior<sup>143</sup>, adjetivando a cineasta como uma “realista sensível”. Afirmo que outros críticos vão comentar sobre o tema do câncer e a incidentalidade da Guerra da Argélia no filme (Cahiers du Cinéma, n.130, 1962: 25), questões não habituais entre seus colegas novaondistas. Lembro aqui que Varda era considerada uma diretora de cinema do grupo da Rive Gauche, à esquerda do rio Senna e também à esquerda política, e que poucos cineastas tocavam questões políticas naquele momento. Entre os da Nouvelle Vague, as exceções eram Varda e, mais abertamente, Alain Resnais, visto como talentoso pelos colegas, mas criticado por não abandonar o traço “documentarista” (entenda-se oposto ao do artista), evocado de forma sutilmente pejorativa por alguns colegas e críticos<sup>144</sup>. Outra diferença marcada pela cineasta é a não exploração de relações sexuais entre os protagonistas, que aparecem com frequência nos filmes da Nouvelle Vague, mesmo que cobertas por lençóis.

A doença de Cléo ajuda a derrubar os muros que a separavam das outras pessoas e estabelece um novo tipo de sensibilidade. Ela percebe que pode ser diferente. Mesmo sem levantar bandeiras feministas, Varda coloca em cena questões capazes de gerar reflexões, deixando no primeiro plano as tensões e os conflitos das mulheres. É interessante perceber a curiosidade da protagonista, que admira mulheres inteligentes e corajosas, o que a inspira a mudar. Pensa em deixar o conforto de lado, aprender a dirigir (assim como veremos em Jeanne Dielman, esta ação era sinônimo de emancipação para as mulheres). Seu olhar nos desperta para o questionamento da naturalização de papéis e lugares sociais. Mulheres ricas são representadas como fúteis e mimadas, não atravessando as fronteiras erguidas nas bases da hierarquia de gênero. Varda parece lançar mão em seus filmes de um recurso com o qual distribui os pesos e as medidas da diferença de gênero; ao mostrar o lado “feminino” da vida, evidencia o que seria o lado “masculino” e abre, assim, possibilidades de questionamento.

---

<sup>143</sup> Cf. p. 63.

<sup>144</sup> Cf. *Cahiers du cinéma*, n.97, 1959. Mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour*.



**Le Bonheur.** 1965. Direção e roteiro: Agnès Varda. Em cores. 85<sup>145</sup>.

O mesmo tipo de questionamento encontramos em **Le bonheur** (**As duas faces da felicidade**), por traz da ambientação pacífica do filme. Tudo parece perfeito, iluminado pelo sol. O dia é lindo, o casal parece estar feliz. Uma cena de piquenique em família denota harmonia.

O marido é mostrado em seu local de trabalho, uma marcenaria. É um homem comum. Coerente com seus desejos, não reprime as novas emoções que a vida lhe proporciona. Conhece outra mulher em uma agência dos correios, “uma flor a mais no seu jardim”. Para ele, as duas podem conviver harmonicamente, ambas ao seu redor. A infidelidade, por vezes socialmente velada, aparece no filme como algo “natural” para os homens. O marido, sincero e amoroso, informa à esposa a nova situação, dizendo que ela não precisa se chatear nem se preocupar, pois não há ameaças. Ela aparentemente aceita, mas depois é encontrada morta (foto da esquerda), afogada no lago do parque onde passavam o dia de domingo com os filhos e onde a outra aparece.



A explicação aceita é a de um acidente. Agora viúvo e com dois filhos para criar, a nova mulher “naturalmente” assume o lugar da antiga; os filhos a aceitam e o filme termina com mais uma cena de piquenique (foto da direita), com a nova composição familiar.

Dessa vez, no lugar de nomes homônimos aos das atrizes ou dos atores, a cineasta colocou em cena uma situação real de família. O ator Jean-Claude Drouot interpreta François; sua mulher, Claire Drouot, faz o papel da esposa Thérèse; a filha Sandrine e o filho Olivier também atuam como as crianças do casal: Gisou e Pierrot<sup>146</sup>. Portanto a trama é tensionada pela atuação do drama dentro de uma família constituída na “vida real”, ou seja, fora da tela. Esses elementos são constituintes de um incômodo, da ruptura com o prazer da pura ficção.

---

<sup>145</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

<sup>146</sup> Informação contida no DVD do filme.

Os filmes de Varda, mais do que explicitar reivindicações, provocam seu público com sutilezas como esta e certa ambiguidade, que adverte que tal situação pode acontecer no cotidiano de qualquer família. **Le Bonheur** rendeu à diretora o Urso de Prata do Festival de Berlim e o Prêmio Louis Delluc<sup>147</sup>, mas também duras críticas por parte das feministas, como já vimos na polêmica com Claire Johnston, que usou o argumento da valorização da “natureza” feminina por parte de Varda, o que descolava as mulheres de sua história e apostava em uma visão ingênua (Johnston, 2000 [1975]: 32).

Discordo da afirmação de Johnston, ao observar os filmes de Varda como realizações cujas épocas de produção devem ser consideradas, e em que a cineasta instigava e provocava as espectadoras, gerando mal-estar diante da passividade das mulheres em relações essencializadas e socialmente legitimadas. Mas a polêmica sobre a atuação da diretora não foi apenas pontual. Mesmo Women & Film, antes de apresentar uma entrevista com ela, esclarece no editorial que era necessário comentar “sua vaga adesão ao feminismo”, depois de ter descartado a necessidade de haver um movimento de mulheres organizado, e também sua “noção burguesa e individualista de artista”, o que em nada contribuía para o avanço do trabalho coletivo (W&F, n.5-6, 1974: 5). Esta crítica foi feita dois anos antes de **L'une chante, l'autre pas**.

De qualquer modo, dificilmente alguma diretora de cinema da década de 1970 ignorou os filmes de Varda, muitas tendo sido influenciadas por eles em seus trabalhos, seja como referência a ser seguida ou, ao contrário, refutada. As escolhas passavam pelo alinhamento ou o distanciamento de sua perspectiva, mas estavam em diálogo constante com as propostas trazidas por ela. Foi em meados dos anos 1970, participando de encontros e festivais, movida pelo calor das manifestações, que Varda realizou a película que dizia desejar, respondendo assim a quem não considerava sua obra suficientemente feminista. Mesmo afirmando não ver a necessidade de reforçar constantemente em seu trabalho que é uma mulher, a diretora participou de diversos eventos do movimento feminista envolvendo cinema – ao contrário de outras cineastas que não queriam vincular seu nome e obra ao movimento – e confessou publicamente (W&F, n.5-6, 1974) que tinha planos de fazer um filme feminista.

---

<sup>147</sup> Informação contida no DVD do filme.

**L'une chante, l'autre pas.** 1976. Direção e roteiro: Agnès Varda. Cores. 116'<sup>148</sup>.

O filme, que teria a tradução em português “Uma canta, a outra não”, narra a história de duas jovens amigas que se conhecem no início da década de 1960. Pauline, a mais nova, desde a adolescência cantava em um coral e desejava seguir essa carreira. Morava com os pais, mas não aceitava as regras patriarcais de conduta ditadas para ela. O pai, moralista, via apenas dois caminhos para as mulheres: o casamento ou a prostituição. Suzanne era o exemplo a ser evitado. Vizinhas naquele momento inicial, Pauline nunca mais a havia encontrado. A narrativa esclarece que ela engravidou de um homem casado, um fotógrafo com quem teve uma filha e um filho. Pauline a reencontra, ao reconhecê-la em uma foto na entrada do estúdio de fotografia. Suzanne está desesperada, grávida, sem dinheiro. Pauline mente para o pai e consegue dinheiro para o aborto da amiga na Suíça. Ao ser descoberta na mentira, apanha e é ameaçada. Sai de casa, em plena efervescência dos movimentos hippie e feminista. Jérôme, o fotógrafo, se suicida e cada amiga segue um caminho diferente.

Suzanne volta para a casa dos pais, no interior, onde é humilhada e destrutada por ser a vergonha da família, mãe solteira de dois filhos. A avó chama os netos de bastardos. Suzanne trabalha na lida do sítio até conseguir ajuda para aprender a datilografar e comprar sua máquina de escrever. Treina no curral. Ao conseguir emprego em uma fábrica, descobre a solidariedade das colegas, sua “família de mulheres”. Com o primeiro salário ela se muda para uma cidade maior do sul da França. É empregada como secretária de um ginecologista de direita, que ela não suporta por muito tempo. Funda um centro de planejamento para mulheres, ao mesmo tempo em que é admitida para trabalhar na secretaria de um clube.

Dez anos depois, em 1972, é em Bobigny, ao norte de Paris, que as duas se reencontram. As feministas fazem manifestação na frente de um tribunal em apoio a uma jovem que estava sendo julgada por ter abortado, depois de ser estuprada no colégio<sup>149</sup>. Gritam que todas elas

---

<sup>148</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

<sup>149</sup> O “processo de Bobigny” ganhou repercussão nacional, pois ao lado da jovem Marie-Claire, no banco dos réus, estavam sua mãe, a mulher que realizou o aborto e duas colegas que a ajudaram a chegar a essa mulher. Ela é defendida por uma advogada feminista, Gisèle Halimi, que, ao lado de Simone de Beauvoir – então presidente da associação feminista Choisir (Escolher) –,

também abortaram e querem ser julgadas. Historicamente, Varda faz menção a esta manifestação, mas também ao “Manifesto das 343 *salopes*”, isto é, “das 343 putas”, quando em 1971 mulheres francesas assinaram um manifesto publicado na capa e nas páginas da revista de esquerda *Nouvel Observateur* (*NouvelObs*, n.334, 05.04.1971<sup>150</sup>), afirmando que já haviam abortado e pedindo a legalização dessa prática médica no país. Agnès Varda assinou o documento, ao lado de Marguerite Duras, das atrizes Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Bernadette Lafont e Delphine Seyrig, da advogada Gisèle Halimi e de Simone de Beauvoir, além das outras francesas, famosas ou não, que decidiram militar pela causa, pouco importando a veracidade do que alegavam.

Voltando ao julgamento no filme, Pauline, agora Pomme (Maçã), canta em cima de um palco improvisado. Suzanne e a filha, já com treze anos, a veem. Ficam felizes com o encontro e prometem trocar cartas para contarem o que aconteceu nos últimos anos. Assim, parte do filme acontece em *flash back*, seguindo sempre com a narração *over* na voz da própria Varda, o que revela seu envolvimento pessoal com a história que relata. Pomme junta-se a uma banda só de mulheres. “*Je suis femme, je suis moi*” (“Eu sou mulher, eu sou eu”) diz o refrão de sua música. Ela conta que conheceu Darius, seu namorado iraniano, no dia em que fez um aborto em Amsterdã. A imagem mostra um refeitório lotado por mulheres de diversas partes da Europa onde o ato ainda era proibido. Todas vestem camisolas cirúrgicas. Depois aparecem deitadas em camas de recuperação, como em uma grande enfermaria. A cena dá ideia de uma prática realizada em massa. Pomme as chama para um passeio de barco pelos canais da cidade, para poderem dividir e transformar os momentos de tristeza e vazio. Elas vão e cantam. O clipe (imagens montadas sobre uma música) mostra o lugar onde fizeram o aborto,

---

decide mover uma ação pelo direito de abortar, alegando que as mulheres francesas iam a outros países buscar o serviço, enquanto as pobres o faziam em clínicas clandestinas. O julgamento das mulheres foi acompanhado por grupos feministas vindos de todo o país e foi assistido por diversas celebridades, como atores, políticos e outros profissionais. O caso teve grande repercussão e influenciou na lei Veil, de 1975, que legalizou o aborto na França. Cf. <http://tpe-histoire-avortement.e-monsite.com/pages/avant-la-loi-veil/le-proces-de-bobigny.html>, acesso em 25.10.2012.

<sup>150</sup> Cf. <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20071127.OBS7018/le-manifeste-des-343-salopes-paru-dans-le-nouvel-obs-en-1971.html>, acessado em 25.10.2012.

incluindo uma cena do médico e sua cadeira ginecológica. Pomme sente que aquelas mulheres eram sua família.

Enquanto isso, já em sua nova cidade, Suzanne participa ativamente da associação, que orienta mulheres quanto à contracepção e ao aborto. Pomme se prepara para uma turnê. Ensaia um número sem camisa, os seios à mostra. Darius a olha, orgulhoso. Quando desce das costas do colega que a carrega, coloca uma camiseta estampada com um par de seios nus. O patrocinador da turnê desiste de financiá-los. Ela fica arrasada. Darius cozinha para ela, carinhoso e amigo; ele a convida para morar no Irã, ela aceita. Ao chegarem lá, cedem à tradição familiar e acabam se casando. Ela diz se identificar com as mulheres no deserto – todas aparecem usando véu – e conta a Suzanne numa carta que está com desejos estranhos. Quer ter uma criança. Engravidada e decide voltar a fazer música. O marido reclama quando chega em casa e a comida não está pronta, pois Pomme passou o dia compondo. Ela percebe que caiu em uma armadilha, está presa dentro de sua própria “casa de bonecas”. Darius, sentado a seu lado, lê jornal, fuma e telefona enquanto ela prepara sozinha o jantar. De volta a sua terra, ele era o senhor na relação de casal. Passou de homem liberal e feminista a marido tradicional, segundo ela. Pomme insiste em ter a criança na França, perto da mãe, que não vê há anos. Escreve para a amiga: “Esse diabo de criança, que me dá chutes e que nós esperamos com amor”. A maternidade é desmitificada.

Enquanto isso, Suzanne se encanta com um homem gentil e tranquilo, um médico da cidade, que ela descobre que é casado. Afasta-se, não quer outra vez a mesma vida que teve com Jérôme. Ele diz que o casamento está no final. Para Pomme, o perigo era o homem que ela tanto amou. Vai para a casa de Suzanne, convivem, cozinham, conversam. O filho nasce e Darius chega. Coloca nele o nome de seu pai, Parvis. Quer voltar para o Irã, Pomme se recusa. “Eu era cantora, você se lembra?” “Eu sou o chefe da família!” Ela sugere que ele fique um pouco mais, que façam outro bebê, assim cada um fica com o seu. Agindo assim, Pomme rompe com a ideia de um “instinto maternal” impregnado pelo apego da mãe ao filho. Darius responde que mais uma vez ela está sendo marginal, mas aceita e ficam juntos durante cinco meses. Ela engravidada, sente que dessa vez vai ter uma filha. Darius viaja com o menino e Pomme reúne outra vez o seu grupo para saírem em turnê, viajando numa Kombi.

Na cena seguinte, cantam na pequena praça de uma vila, sempre músicas com letras feministas, compostas por ela. Algumas mulheres

mais velhas parecem olhar com estranhamento, as músicas dirigem-se também a elas. Vão saindo para fora das casas. O clima e os rostos são ambíguos. No final, mulheres e homens aplaudem e sorriem.

Um músico e seu filho pequeno pegam carona com o grupo. Ele é flautista, pai solteiro. A representação alternativa do pai que cuida sozinho do filho aponta para a importância dada na obra de Varda à construção filmica de novos modelos de masculinidade ou de paternidade, o que transcende a naturalização criticada em **Le Bonheur**. Não bastava transformar as mulheres na representação, os homens eram uma parte essencial deste projeto. Com ela conhecemos a sensibilidade de um homem criado à beira do mar, a delicadeza de Antoine que acolhe Cléo, a solidariedade (embora geograficamente situada) de Darius e o zelo do flautista com seu filho, ambos companheiros na música e na estrada. Pomme canta uma canção sobre a gravidez e questiona: “O que devemos fazer para educar um menino?”

Suzanne aparece na banheira, junto com a filha. As duas, nuas, conversam com o filho menor, que já está com treze anos. Não há barreiras de gênero na intimidade familiar. Por fim o médico se separa e a pede em casamento. Em seguida, é mostrada em uma roda no grupo de conscientização, onde as mulheres discutem a pílula e alguns casos particulares.

O grupo de Pomme encena uma peça de teatro chamada “Os costumes domésticos”, um musical que canta a dupla jornada das mulheres, onde a “pobre mamãe” é proletária e “duplamente mal paga”. Mais uma vez, são assistidas por mulheres mais velhas, já que durante o dia as “mães” devem estar em seus trabalhos. A cena é intercalada com uma sequência que mostra Marie (a filha de Suzanne, aos quinze anos) e seu namorado andando à noite na rua. Ele tenta se aproximar, ela se afasta, depois é questionada: “Você é como a sua mãe? É feminista?” Ela responde que sim e que quer escolher o momento certo para perder a virgindade. Ele diz que vai saber respeitar isso. Pomme e seu grupo voltam ao quadro e terminam cantando: “O meu corpo é meu, o meu corpo é meu...”

Dois anos depois, Suzanne (à esquerda na foto) e Pomme (à direita) se reencontram e conversam: “Ah, como é bom ser mulher!” Suzanne segue trabalhando no “Lar de



Mulheres”. Pomme diz que só fica com alguém se encontrar “um homem para ela, não apenas um homem, não mais um falso irmão” (na luta feminista). Sua filha se chama Suzanne. Estão sentadas, a grande família reunida em um gramado, planejando as férias. Pomme gostaria que Darius também viesse com o filho e a nova mulher. As duas se olham, cúmplices. A narração informa que haviam conquistado a felicidade de serem mulheres e que para Marie, naquele momento com a idade de Pomme quando o filme começou (dezessete anos), tudo seria mais simples e mais claro, não mais fácil.

O que mais impressiona, já nos primeiros quinze minutos de **L'une chante, l'autre pas**, é a literalidade assumida pela direção de Varda. Isso leva a crer que, se ela resolveu fazer um único filme explicitamente feminista, então não havia um só momento a perder. O filme assume um discurso militante do começo ao fim, o tempo todo dizendo ou questionando a situação das mulheres. Não há espaço para cenas aleatórias. As protagonistas são feministas e atuam na transformação da mentalidade das pessoas ao seu redor. As músicas que o alinhavam são militantes, suas letras cantam o direito ao corpo e ao prazer, e a irmandade entre as mulheres.

A cineasta admite: “Eu estou engajada nessas histórias de mulheres e de leis e de imagens de mulheres” (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 21). E foi isso que colocou em cena. “Como cineasta, eu queria mesclar minha voz ao diálogo imaginário de duas mulheres, falar de sua amizade [...], sua relação com o trabalho e com a solidariedade das mulheres” (n.276, 1977: 21). Assim fez na narração. Varda afirma que o roteiro, ao mesmo tempo documental e imaginário, acompanha a história das mulheres na França, inicialmente de 1962 a 1972, chegando à atualidade de 1976, e que é parte também de sua própria vida.

Pelo que são as pessoas, as mulheres e essa evolução de costumes, eu estou nessa “prática” há muito tempo: as anotações, os detalhes, as verdadeiras pequenas mudanças, as palavras, são essas as da minha vida, as das minhas amigas, e de casais próximos e menos próximos, das pessoas que eu escuto, das coisas que eu vejo em todos esses lugares onde eu me ocupo verdadeiramente da “condição feminina” (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 22).

A questão da preocupação com a “condição feminina” aparece em boa parte do cinema realizado por mulheres naqueles anos, perpassando também os argumentos das diretoras brasileiras pesquisadas nesta tese: Ana Carolina, Tereza Trautman e Helena Solberg. Isso deixa claro o duplo envolvimento das cineastas movidas, de um lado, por seu meio de trabalho e suas exigências, de outro, pela rotação do motor feminista, que impulsionou a carreira profissional de inúmeras mulheres.

Varda percebe a necessidade de “se descolar sem cessar do naturalismo” (n.276, 1977: 22). Vê seu filme como um “sonho-documentário”. Talvez seja esta sua resposta às críticas que a acompanharam desde que seus filmes anteriores foram confrontados ao rigor da perspectiva teórica feminista sobre o cinema. Mesmo trinta e cinco anos depois dessa reportagem nos *Cahiers du Cinéma*, a cineasta continua a ser vista com desconfiança pelas feministas francesas, como Geneviève Sellier: “[...] podemos dizer que ela faz um cinema feminino, mas não chegarei a dizer que faz um cinema feminista”. Ao contrário do que encontramos em entrevistas da cineasta a *Women and Film* e mesmo aos *Cahiers du Cinéma*, Sellier afirma que Varda nunca se disse feminista, não reivindicou este lugar (Sellier, 2012).

Podemos entender que a cineasta nunca fez um “contra-cinema” no sentido que pediam suas contemporâneas teóricas dos anos 1970. Ao contrário, a maioria de seus longas-metragens seguiu padrões fílmicos mais tradicionais. Seu modo de posicionar as protagonistas em cena assemelha-se mais ao “cinema de autor” francês. De acordo com Sellier, a diretora defende a prática pessoal de fazer cinema, sem se associar a um movimento. “Eu diria que trata-se de um ‘cinema de autora’. A diferença entre o ‘cinema de autora’ de Varda e o de Godard, por exemplo, reside no fato de que o dela faz falar um ‘nós’, que inclui os outros, em um modo cultural tipicamente feminino”, completa Sellier (Silva e Veiga, 2013).

Questionada sobre política por *Cahiers*, Varda argumenta que em *L’une chante, l’autre pas*, Pomme e Suzanne vivem à sua maneira o maio francês de 1968. A primeira encontra o grupo de mulheres músicas *Orchidée*, em uma manifestação, e se agrega a ele. A partir dali começa a compor suas próprias canções. Já Suzanne vai ser secretária do ginecologista reacionário, emprego que ela deixa no calor da primavera francesa para fundar um centro de planejamento para mulheres. Mas Varda afirma construir em seu filme uma outra história: “Se há uma luta contada neste filme é aquela pela contracepção, pela liberdade sexual ou



corporal das mulheres. Dentro da história dessa luta, Bobigny é mais importante que 68”. E completa dizendo que o filme traz o olhar de um “autor-mulher” sobre a história do feminismo na França de 1962 a 1976, por meio de duas personagens diferentes, de meios sociais distintos. Essa era a delimitação de seu tema (*Cahiers du Cinéma*, n.276, 1977: 23).

Mais do que elaborar um discurso feminista, Varda informa que fez passar todo seu recado por meio do vivido, do cantado e do sentido no filme. Conta que um distribuidor a repeliu, afirmando que, se uma mulher podia deixar um homem e uma criança dessa maneira (referia-se a Pomme), o filme estava acabado para ele. “E ele me olhava, para o ‘autor-mulher’, com olhos de ódio” (n.276, 1977: 24). Seu filme pode não ter sido sucesso de público, mas foi o posicionamento de uma mulher que tem o cinema como ferramenta de trabalho. Uma das explicações para o fracasso comercial dos filmes feministas daquele momento é esse tipo de resistência: eles já eram barrados ideologicamente pelos possíveis distribuidores.

Vamos agora voltar o foco para o cinema italiano e encontrar a diretora de maior destaque naquele país nos anos 1970 e 1980, uma das cineastas que arriscou romper com as tradicionais representações das mulheres em seus filmes.

### **2.5.2 Lina Wertmüller – o “destape”<sup>151</sup> à italiana**

A brasileira Helena Solberg afirma, com entusiasmo, ter conhecido filmes de Lina Wertmüller durante sua formação como cineasta<sup>152</sup>. Podemos inferir uma “citação ideológica” ao cinema engajado da italiana na filmografia de Solberg, que tematiza em seus documentários dos anos 1970 mulheres pobres e trabalhadoras.

---

<sup>151</sup> O “destape” é um termo associado ao cinema espanhol pós-franquismo, no período da “Transição Espanhola” dos anos 1970, que explorou nas telas, de maneira considerada machista (pois os corpos masculinos não tinham o mesmo destaque), os corpos das mulheres. Mas essa característica não esteve apenas nos filmes daquele país. As pornochanchadas brasileiras seguiram o mesmo caminho, assim como os filmes erótico-humorísticos italianos e alemães. Cf. [http://es.wikipedia.org/wiki/Destape\\_\(cine\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Destape_(cine)).

<sup>152</sup> Informação passada por correio eletrônico à autora da tese, datada de 13.03.2012.

Tereza Trautman, que tem um filme analisado na terceira parte desta tese, também sinaliza o contato com Lina Wertmüller, ao participar em 1976 de um festival de filmes censurados, em New Orleans, onde seu filme **Os homens que eu tive** foi exibido em sessão dupla com **Mimi, o metalúrgico**, no mesmo dia e sala, o que Trautman menciona com orgulho e admiração (Trautman, 2010). Essa informação sugere que também Wertmüller conheceu o filme de Trautman, já que foram reunidos em uma sessão dupla.

Wertmüller, que começou a carreira como assistente de direção de teatro, ainda nos anos 1950, entrou para o cinema como assistente de Federico Fellini<sup>153</sup> em **Oito e meio**, de 1963, e passou a realizar seus próprios filmes a partir dos anos 1970 (W&F, n.5-6, 1974: 6). Schifano observa a acentuação dos traços meridionais italianos na obra desta realizadora, com seus “efeitos caricaturais exasperados e gratuitos”, de acordo com ele, mesmo em suas obras mais politizadas, como **Mimi, o metalúrgico**, de 1972 (Schifano, 2007: 72). A crítica deste autor, que considero superficial, pode remeter a certo preconceito com o exagero da comédia italiana que comentamos no primeiro capítulo. Mas Wertmüller explica que, com a comédia, sua mensagem poderia chegar de maneira direta a um público maior e mais popular. “Há menos fraude envolvida em fazer as pessoas rirem [...], tem que ser algo real”. A cineasta acredita na expressão de ideias sérias, ideologicamente comprometidas, com o uso do humor.

A única comédia nos nossos dias é com pessoas comuns: elas a usam como uma válvula de escape. Quanto mais angustiante é sua vida diária, mais eles se defendem com comentários engenhosos, insultos alegres, vulgares, se você preferir, mas que ajudam os momentos trágicos da vida a parecerem um pouco menos. A vulgaridade alegre é a presença de espírito do pobre, sua última e extrema defesa (W&F, n.5-6, 1974: 6).

Wertmüller assumia seu posicionamento de esquerda, mesmo sendo crítica e estando preocupada com os rumos e a fragmentação de uma esquerda que se mostrava cada vez mais burocrática, de acordo

---

<sup>153</sup> A cineasta vê Fellini como um mestre inspirador. Admira sua liberdade, fantasia e imaginação, e a abertura aos acontecimentos. Dirige um filme como quem participa de um jogo, trabalha com o inesperado (W&F, n.5-6, 1974: 8).

com ela, “assim como a Rússia czarista”. Por isso achava importante usar o cinema para falar para as massas. “O que eu gostaria de fazer é trabalhar para a classe de pessoas mais negligenciadas, as massas. Eu quero fazer um cinema popular”. Afirmava também na entrevista que o cinema “estético-cultural-de elite” não interessava a ela (W&F, n.5-6, 1974: 6). Na sua visão, suas narrativas “descrevem” uma realidade, buscam “agitar os grandes problemas nos tipos de filme que as massas correm para ver”. Deste modo, buscava eliminar um “abismo cultural”, colocar problemas nas cabeças das pessoas, tratadas pelo cinema como consumidoras e instrumentalizadas por razões políticas (n.5-6, 1974: 7).

Assim como a maioria dos filmes de Varda, a obra de Lina Wertmüller não levantou propriamente bandeiras de luta feminista, ao menos de maneira explícita, mas suas representações de mulheres dialogavam amplamente com as reivindicações dos movimentos feminista e de mulheres que ganhavam relevância no começo dos anos 1970, denunciando o machismo e o lugar tradicional das mulheres e dos homens numa sociedade italiana conservadora. A diretora afirma que seu segundo filme **Questa volta parliamo di uomini** (Dessa vez falaremos sobre os homens), de 1965, foi dedicado às mulheres e poderia ser uma bandeira para o feminismo, tendo sido lançado um ano depois do filme de Ettore Scola **Se permettete, parliamo di donne** (Se me permitem, falaremos de mulheres), finalizado em 1964, que trazia curtos episódios narrando histórias tendenciosas e preconceituosas sobre mulheres<sup>154</sup>. Lina Wertmüller informa em entrevista que **Questa volta parliamo di uomini** era dividido em episódios da vida cotidiana, entre eles o de um camponês e sua mulher. Ambos trabalham, ele numa fazenda, ela numa residência.

[...] ela levanta cedo, limpa a casa, cuida das crianças, sai para trabalhar como empregada doméstica, capina seu campo – e ele está em greve. Por razões sociais, ele passa o dia no bar, joga cartas, fala de política, para no caminho de casa e sonha seus sonhos bêbados na frente de um pôster de Sophia Loren, chega em casa tarde. Sua mulher está fazendo o pão do dia seguinte, tendo trabalhado como escrava o dia todo, e ele quer

---

<sup>154</sup> Disponível em

[http://it.wikipedia.org/wiki/Questa\\_volta\\_parliamo\\_di\\_uomini](http://it.wikipedia.org/wiki/Questa_volta_parliamo_di_uomini). Acesso em 28.10.2012.

fazer sexo. Ela ainda está trabalhando, tem outros problemas em sua cabeça, e ele a força a fazer sexo. E então diz que ela está ficando gorda, que parece uma peça de mobília, que não é uma mulher. Ela é a grande, imensa, extraordinária vítima. Assim que saímos desta maldita burguesia, essa maldita cara de civilização que colocamos, e vamos para as classes mais baixas, é exatamente assim, trágico assim. Quem você vê capinando os campos no interior? Mulheres. (W&F, n.5-6, 1974: 6).

A fala de Wertmüller sobre este filme sinaliza o que vamos encontrar em outros da diretora, elementos que marcam seu trabalho como cineasta. Nascida em uma família da nobreza suíça instalada na Itália, registrada como Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spanol von Braueich, Lina adotou a simplicidade na escolha de um prenome italiano e na estética de seu cinema. Como a argentina María Luisa Bemberg, teve recursos para realizar os numerosos filmes de sua carreira, no cinema e na televisão (permanece em atividade até os dias de hoje, aos 84 anos). Temos consciência que esta pesquisa não trata de realizadoras pobres, mas de pessoas que tiveram mais facilidade de acesso a um meio profissional dispendioso<sup>155</sup>. Lina Wertmüller, com seu engajamento político e seu investimento no público popular, trouxe importantes representações filmicas para a análise em ambas as perspectivas, de gênero e de classe<sup>156</sup>.

**Mimi metallurgico ferito nell'onore.** Itália, 1972. Direção e roteiro: Lina Wertmüller. Cores. 115',<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Destaco mais uma vez a exceção de Tereza Trautman, filha de operários (Trautman, 2010), e de Ana Carolina Teixeira Soares, filha de um comerciante e de uma dona de casa de classe média (Conti, 1987).

<sup>156</sup> Lembro que as relações entre feminismo e esquerda sempre foram tensas, com as mulheres esperando pela contemplação das soluções para seus problemas dentro da revolução socialista e os demais socialistas olhando para suas reivindicações como pensamento “pequeno-burguês”. Sobre o tema, cf. Hentzel e Veiga, 2010.

<sup>157</sup> Consultado no acervo da Bibliothèque Nationale de France, conj. François Mitterand. Paris, abril de 2012.

Lina Wertmüller abusa das cores e da luz do dia na comédia de costumes, fazendo uma releitura, ao mesmo tempo crua e sofisticada, dos contrastes entre as realidades do Sul e do Norte da Itália em **Mimi metallurgico ferito nell'onore (Mimi, o metalúrgico**, na tradução brasileira) título original de um de seus filmes mais conhecidos.

Como **La pointe courte**, de Varda, o filme de Wertmüller abre com a projeção dos créditos iniciais (protagonistas, roteiro, produção e direção) sobre um quadro parado de uma imagem indefinida, que ganha movimento na primeira cena do filme. Em Varda, como vimos, o quadro é o detalhe da porta de um rancho de barcos; em Wertmüller, é a areia no chão de uma pedreira, no sul da Itália. Ambas trazem um sentido social para o começo dos filmes.

**Mimi, o metalúrgico** aborda, de início, a pressão da campanha eleitoral sobre os trabalhadores de uma pequena cidade. Um carro se aproxima do local onde homens trabalham cortando pedras, atira ao vento panfletos do candidato dominante, um homem fala ao megafone. Entre os operários está Mimi, Carmello Mardocheo, mostrado com bigodes e roupas cobertos pelo pó branco. As relações de compadrio, o “voto de cabresto”, a relação patriarcal na decisão dos votos da família, tudo é supervisionado pelos olhos da máfia italiana. Mimi (o ator Giancarlo Giannini), influenciado pelos amigos, decide votar contra o sistema, pensando que o voto seria secreto. É descoberto, perseguido e demitido. Ameaçado, deixa a mulher e a cidade e vai tentar a vida no norte do país, uma região mais desenvolvida.

As questões políticas são apresentadas paralelamente e dentro do cotidiano da família de Mimi, que tem suas relações exploradas pela narrativa fílmica. Depois da sequência na pedreira, o filme nos leva ao interior de sua casa, onde nos deparamos com a cena de um homem mais velho cercado por três mulheres, que lavam os pés dele numa tina e limpam suas unhas. Elas vestem preto. Ele é grosseiro, presunçoso, fala gritando. Discutem a eleição que se aproxima. A câmera faz um movimento (*travelling*) rápido e firme, acompanhando a mulher que se levanta e atravessa a sala até onde outra lava os pés de Mimi (é Rosália, sua mulher). O irmão mais novo está sentado ao seu lado, olha-o com admiração, como um modelo de homem. A mãe diz que prometeu seis votos ao candidato da direita e que seis votos ele teria. O pai diz que arrancaria seus corações com as mãos se isso não acontecesse. Em seguida, reclama que a água está fervendo, que o está queimando. Pergunta à mulher se ela é idiota. “Merda! Por que toda essa limpeza para a eleição? Para votar a gente precisa ter os pés limpos?”

Entendemos que os homens são tratados como filhos pelas mulheres no que se refere aos cuidados com o corpo, incluindo a higiene. A família quer que Mimi vote no candidato Canamoza, pois o líder local (ao qual estão submetidos e de quem dependem) se empenhou com ele. Ele nega, diz que não gosta do político. “Não te peço para casar com ele, só para votar” – argumenta o pai. O tom da conversa se altera, até virar um barulho de vozes e ruídos sem definição. Esta é uma característica dos filmes italianos que representam famílias, como vimos acima, sejam eles comédias ou não.

Uma tomada panorâmica alta da casa mostra todos dormindo no mesmo ambiente, com paredes de cortinas. Roncos de um lado, gemidos de outro. O casal mais velho dorme ao lado das crianças, o que indica a ausência de intimidade sexual. Uma cortina faz divisão com outro ambiente, onde Mimi faz sexo com sua mulher. A posição dos dois, ele por trás, sugere o sexo anal. Ele fala em voz alta: “Você gosta disso, hein?!” O rosto de Rosália demonstra sofrimento. “Quieto, vão nos escutar!” Um plano fechado mostra um quadro do casal mais velho na parede, quando ainda eram novos; parecem olhar a cena. “Mas o que tem para escutar?” – pergunta Mimi. “Rosália, você é a mulher, tem que ajudar um pouco, dizer alguma coisa, o que você gosta”. Ele parece se importar com seu prazer, mas a pega brutalmente de novo, dessa vez de frente, ela faz uma careta. “Você vai fazer essa cara de novo? Parece que tem medo, uma cabra indo para o abate! Faz passar a minha vontade; por isso que não temos filhos! É tua culpa, com essa cara!” Ela suplica: “Não me olhe!” “Não vou fazer amor com um animal! Você se sacrifica. Mas fala, faz alguma coisa! Como uma mulher!” Rosália só consegue responder: “Isso me envergonha!” “É a Madonna agora? Vá se foder, Rosália! E eu te proíbo de votar no Canamoza!”

A cena nos permite algumas reflexões. Rosália vive com Mimi na casa do sogro e da sogra. Como mulher, assume ao mesmo tempo os papéis de filha (por subordinação) e empregada, já que tem de se encarregar das “tarefas femininas”, como os cuidados com a casa, a comida, as roupas e com os homens (o que inclui lavar os pés e cortar as unhas do marido). Além disso, é forçada a cumprir suas “obrigações” de esposa, mantendo relações sexuais com Mimi, que age de maneira rápida, direta e grosseira; não a estimula sexualmente. Ele via nisso o motivo de não terem filhos, porque a mulher não gostava de sexo. A representação das relações de poder dentro da família patriarcal italiana destaca personagens como Rosália, no momento em que as ideias

feministas cruzavam países, entre eles a Itália<sup>158</sup>. Ela seria apenas mais uma mulher, entre tantas, insatisfeitas mas resignadas a seus papéis sociais. A cineasta fazia questão de colocar em cena o sacrifício conjugal. Rosália de certo modo faz eco à personagem da camponesa do filme de 1965, que cumpria suas “obrigações conjugais” sem ter como as questionar. Mas seu destino não estava selado ao de Mimi.

Como Rossellini, Wertmüller alterna questões privadas e públicas em sua *mise en scène*. A sequência do dia da votação traz uma visão da política perpassada pela ironia da diretora. A fila de eleitores é mostrada por trás de uma banca de peixes, onde um polvo é alçado em primeiro plano, os tentáculos pendurados diante da câmera. A imagem segue com o *close-up* (grande plano) de um peixe cortado pela metade. Eleição e peixaria se misturam e equivalem, tendo a segunda destaque maior na estética do quadro. Em um canto da praça, Mimi conversa com os colegas, bigodudos, de gravata, terno e chapéu. Os homens de Dom Calogero (o mafioso local) estão lá para intimidar os eleitores. Mimi olha para o “chefão”, que tudo controla do alto de uma varanda; a relação tensa entre empregado e patrão é colocada em primeiro plano<sup>159</sup>. O *close-up* da câmera subjetiva (olhar de Mimi) nas três pintas do rosto do homem nos chama a atenção. Chega a família Mardocheo, o pai cercado pelas mulheres de preto. Mimi pega o braço de Rosália e a empurra grosseiramente.

No dia seguinte, anda pela rua sozinho, com roupas de trabalho. Um plano geral mostra as casas pobres, deterioradas, e uma faixa amarrada que cruza a rua: “Vota comunista!” Um homem interrompe seu caminho. O enquadramento da câmera é feito de cima para baixo (*plongé*) quando Mimi que se aproxima. De costas, o homem, que parece muito alto, segura um fuzil enquanto morde um pão. Diz que não

---

<sup>158</sup> Nos anos 1970 a publicação italiana *Noi Donne* (*Nós mulheres* – como o periódico brasileiro editado simultaneamente em São Paulo), editada pelo grupo da feminista Carla Lonzi, já levava ao país as reivindicações e os debates do feminismo. Para uma versão atualizada da revista cf. <http://www.noidonne.org>.

<sup>159</sup> De acordo com uma reportagem no jornal *Lampião* de 22.03.1980 intitulada “Mulheres atrás das câmeras”, este filme estava proibido no Brasil e em vários outros países até aquele momento, devido à temática de forte conteúdo político da exploração dos empregados pelos patrões (*Lampião*, n.22, 1980: 17). Ou seja, nos países que viviam sob as ditaduras militares, os filmes da diretora não tinham espaço. Mesmo assim, talvez clandestinamente, eles foram assistidos por algumas cineastas em início de carreira, entre elas Trautman e Solberg.

há mais trabalho para ele ali, nunca mais. Seu rosto de capataz, com os olhos separados e uma expressão ameaçadora, será retomado em outras sequências do filme. A cineasta abusa da caracterização das personagens mafiosas interpretadas pelos dois mesmos atores. As três pintas, assim como os olhos separados, passam a funcionar para Mimi como um presságio, depois uma certeza de perigo.

Ele sai praguejando pelas ruas, reclamando que não tem mais trabalho. A câmera o busca, nervosa, do plano geral ao médio, depois o acompanha enquanto caminha. Diz que vai para Turim, onde não há máfia. O amigo pede que fique, diz que ali lutariam. A câmera se desloca rapidamente para o homem que o ameaçou, que fuma e ri enquanto o olha, do alto de uma sacada. Assim acaba a primeira parte do filme.

A estética simples mas vigorosa da película de Wertmüller se mostra com a firmeza da câmera, aliada a sua direção de atores. Assim como sentimos o movimento da casa de Mimi no início, acompanhamos também sua revolta no meio da rua. O resultado é uma dinâmica ousada, que instiga o conforto do público espectador, estático na sala do cinema ou, como eu, diante de um equipamento digital. A diretora comanda cenas orquestradas, sempre acompanhadas de uma trilha sonora eficaz para cada situação.

O corte para a fria Turim demarca uma ruptura na vida da personagem. Mimi é mostrado parado sob um semáforo que muda suas cores em meio a um tráfego intenso de veículos. De nariz coberto, solta fumaça com o frio. Parece não estar preparado. Olha os carros que passam, só os olhos de fora. O que fazer? Sai andando com as malas. Ao som de uma ópera, a câmera faz um movimento de abertura (*zoom out*) para o plano geral. Agora era ele, um sulista anônimo, e o mundo, representado pela grande cidade industrial.

A busca de trabalho o leva à construção civil. Não há vagas para quem quer seguro e horário fixo, nem para sindicalizados. A câmera subjetiva enquadra em grande plano as três pintas no rosto do chefe. Mimi o olha, assustado. Devem começar às seis da manhã e vão receber o dobro de uma jornada de trabalho na Sicília. Se não tiverem para onde ir, podem ficar na pensão que ele indica. “Estou fazendo um favor e, se forem ingratos, não vou gostar nada disso!” Seu “braço direito” é o mesmo ator que interpreta o capanga de Dom Calogero, em sua cidade natal. A morte de um colega coloca Mimi novamente no confronto com a máfia. Ele reage, querem matá-lo. Ele blefa, diz que sua mulher é filha de Dom Calogero Niggio. “O Niggio de Corleone?” “Seu primo”. O



chefe, Salvatore, resolve ajudá-lo. “Eu só preciso de um trabalho tranquilo, na Pirelli ou na Fiat”. “Pelos bobagens que você falou, vou te dar uma colocação. Esta semana você estará na fábrica”. Assim, o jovem siciliano consegue um espaço de dignidade na cidade, desfrutando dos favores da máfia.

A cena seguinte mostra os trabalhadores saindo da fábrica. Ele com macacão e óculos de trabalho. Uma música rápida e cadenciada marca o funcionamento das engrenagens. Sua voz em *off* conta para a mulher, numa carta, que agora ele trabalha na fábrica, é “Carmello metalúrgico”. Mostra-se orgulhoso. Mas começa a participar do sindicato e a fazer campanha política pelo Partido Comunista Italiano.

A cena é cortada para o plano médio do pai dele, que resmunga enquanto faz um cesto de vime. “Ele vai acabar na prisão! Que é sindicato? Uma coisa subversiva!” Segue o áudio da carta de Mimi, pedindo que a mulher vá encontrá-lo. No fim da leitura em *off*, a imagem o mostra entrando no quarto da vizinha prostituta, na pensão onde mora. No sindicato, conta a história do pedreiro morto, mas não é capaz de entregar o chefe mafioso da construção. O camarada que o interroga tem três pintas no lado direito do rosto, enquadradas em *close-up*, como já convencionado pela estética do filme. A diretora ironiza a presença da máfia italiana em todo o país, até mesmo nos sindicatos e partidos, não apenas no “Sul subdesenvolvido”.

Subitamente, o filme é cortado por um novo elemento: o amor à primeira vista de Mimi por Fiore (Flor), uma jovem trotskista que faz tricô para vender no meio de um cruzamento movimentado, embaixo de pôsteres de Karl Marx e Che Guevara. O socialismo é vivido por ela com paixão. A mulher é representada como uma anti-heroína por Wertmüller (ou será ela o “herói” do filme?). Com gestos francos e largos, Fiore (a atriz Mariangela Melato) fala alto e sem parar, com uma voz grave para os padrões femininos cinematográficos de então. No início, ela despreza as intenções de Mimi e recusa sua investida sexual, sempre direta e grosseira. Fiore diz que não é moralista, que não quer se casar, mas que acredita no amor. Confessa a ele que é virgem. “De signo? Mas você não é trotskista?” “Trotskista não quer dizer puta!” Brigam, ela o manda embora, ele a chama de cretina.

No dia seguinte, Mimi a olha de longe, os dois se comunicam por meio de um longo diálogo de gestos à italiana, a montagem das imagens intercalando os dois. A estética poética torna-se completa com a música suave e o som distante dos carros que passam entre eles. As seqüências repetidas mostram a incansável espera de Mimi, os encontros

amigáveis, os passeios e conversas, o inverno passando... Tudo é mostrado sem diálogos, com imagens coreografadas ao som de uma ópera italiana, com a montagem de cenas que vão situando a lenta passagem do tempo. Por fim, ele fala e confessa que achava que amor era “uma idiotice de mulher”, mas agora ele também se sentia um idiota.

Fiore é representada como uma jovem consciente e politizada, que não precisa seguir o fluxo da liberação sexual para se sentir livre. A liberdade está em sua capacidade de escolha, em sua autenticidade. Finalmente se apaixona também por Mimi. A cena, dramática e exagerada, mostra o casal em lágrimas, declarando seu amor. Ela corresponde: “*Anqu’io te voglio bene, porca vaca!*” (algo como “Eu também te amo, puta merda!”). O sexo tarda a acontecer, pois Mimi fica tão emocionado que não chega à ereção. Quando conseguem, o ato sexual é representado pela estética poética da cena – os dois nus sob as cobertas, iluminados pela luz do fogo da lareira. Vão morar juntos na casa dela. “Para mim é tudo ou nada. Se você tocar em outra mulher, mesmo na tua, não me verá mais”. Ele jura. Fiore logo engravida. Como ele já desconfiava, o filho só nascia com o amor. A vida parecia perfeita.

Enquanto isso, Rosália resolve mudar de vida em sua cidade natal. Mimi lê uma carta sua. A voz *off* diz que o sogro não quer pagar sua passagem e por isso ela arrumou um trabalho. Agora é Rosalia Mardocheo, operária; como ele disse, isso era bem diferente. Tirou carteira de motorista e uma amiga emprestava uma moto a ela. Queria comprar a sua própria, à prestação. A cena mostra as pernas e a saia, ela se arrumando para dirigir uma *scooter*. O sogro grita quando ela passa: “Todos estão olhando suas pernas, sua puta!” Ou seja, Rosália dá a volta por cima. Vivendo na casa do sogro (por isso sujeita ao controle moral), longe do marido, busca sua independência financeira e vai atrás dos sonhos de consumo da modernidade dos anos 1970, mesmo no Sul da Itália. Em vez da passagem para o Norte, ela quer comprar a motocicleta. Rosália é movida pelos ares de emancipação das mulheres.

Com Fiore, o lado conservador de Mimi começa a aparecer. Ela diz que vai a uma passeata, onde estarão trinta mil companheiros. Ele não quer que ela vá. É mulher dele, é com ele que tem de ser solidária. Diz que os homens aproveitam a confusão para tocar as bundas das mulheres. Ela contesta: “Para um comunista não cai bem ser tão ciumento assim.” Ele fala dos “turcos” (como se convencionou popularmente chamar as pessoas de origem árabe). “Com as mulheres veladas, trancadas em casa, podem combater tranquilos, por isso conquistaram tantas coisas”. Fiore responde, indignada: “Como você

fala bobagens! Ainda bem que eu estou apaixonada”. Na cabeceira da cama, imagens de Marx e Trotsky. Suas diferenças ideológicas começam a aparecer.

No aniversário de um ano de seu filho, um tiroteio acaba com a festa na antiga pensão onde Mimi morou. Salvatore, o chefe mafioso da construção, deixa um saldo de diversos mortos no meio do saguão. A cadeira de Mimi cai para trás e a bala destinada à sua cabeça a pega de raspão. A polícia chega, ele vê três pintas no rosto do oficial; não denuncia o mafioso.

No trabalho, Mimi descobre que vai ser enviado de volta a sua cidade natal, como encarregado de uma empresa instalada no local (depois descobrimos que é a mesma para a qual ele trabalhou). Será promovido. Tenta reclamar da mudança, mas descobre que sua volta era um arranjo dos chefes mafiosos. Os antigos colegas de trabalho dizem que ele passou para o outro lado; Mimi adota um discurso conservador, não quer greves. Coloca véu na amante para que ninguém a veja. O chefe da empresa o chama, traz no rosto as três pintas, é o mesmo ator, agora como Dom Victor, tio do mafioso Salvatore. “Deixe de lado as ideias esquerdistas. Você não nos denunciou, é um dos nossos”. A cena seguinte mostra um homem de costas, dando ordens duramente. A câmera gira em torno dele e nos mostra Mimi, o encarregado.

Em casa, reclama quando Fiore quer por a foto de Lênin na cabeceira. Mimi está fraco, dorme no meio da conversa. Ela o manda para a casa da mulher. Em seguida aparece na cama com Rosália. Não pode cumprir seu “dever” conjugal com ela, prometeu a Fiore. Rosália demanda: “Jure que não me traiu em Turim”. Ele garante: “Nunca!” Na cena seguinte, em uma festa, Rosália aparece dançando, com roupas alegres.

Mimi reencontra o amigo Pepino. Todos olham para ele. Clandestinamente, leva os amigos até a casa de Fiore, andando de dois em dois. O tema da reunião é a situação de Rosália, já que ele tem uma amante. Mimi diz que o povo de lá tem mentalidade retrógrada e que não vai entender. Vão desprezar Rosália se ela for deixada por ele. Enquanto isso, Fiore aparece enquadrada e iluminada como uma Madonna, com seu véu. A fotografia faz dela um quadro renascentista vivo. O argumento de Mimi prossegue: “Como ela pode ser uma mulher divorciada? Você se casaria com uma mulher divorciada?” Um dos amigos responde: “Se fosse siciliana, não, mas uma americana rica...” O pôster de Lênin está ao fundo, de terno e gravata, assim como Mimi e os quatro homens, e parece participar da conversa.

Na cena seguinte, um amigo o vê passar de carro. “Mimi sim que é um homem: metalúrgico, com automóvel, mulher, filho... e concubina! Perfeito!” Mas dentro do carro, numa conversa íntima com os amigos, algo estaria por acontecer. Eles começam dizendo que Rosália não se sente feliz. Fechados no carro, a câmera apertada entre eles, demoram a dizer que ela está grávida de três meses. Mimi começa a tremer, o carro pula. Os amigos dizem que ele é civilizado e que as coisas devem se ajeitar. “Ela cedeu uma vez só”. Ele grita: “Putá, suja!” Quer matá-la.

A cena seguinte mostra Rosália vestida de preto, encolhida em um canto da sala. “Você sujou o nome da minha família, do meu pai!” Mimi vai para cima dela, enforca-a com as mãos, depois a solta. “Você tem razão, Mimi”. “Não me dê razão. Eu tenho que te matar”. Chuta-a. Ela conta que foi preparar os papéis da carteira de motorista e conheceu o Brigadeiro Finocchiaro. Ele era gentil, acabou se apaixonando. Fizeram sexo dentro de uma guarita; ele, casado e com cinco filhos. Diz que conversavam sobre a fraqueza do marido. “Além de corno vou passar por pederasta!” Mimi explode e diz a ela que tem outra mulher com quem faz sexo quinze vezes por dia, por isso está cansado, e que tem “um filho macho, lindo como o sol!” Uma faca voa perto da cabeça dele. Rosália vai para cima. Os amigos entram e apartam. Já no escritório do advogado, Mimi afirma: “Esse filho de puta não levará meu nome!” Rosália, sarcástica e de óculos escuros, ri e diz que o filho vai se chamar Hamilcare como um e Mardocheo como o outro. De vítima ou pecadora, passa a saborear sua vingança.

Mimi então trama a sua própria. Ele persegue Amália, a mulher do brigadeiro, mãe dos cinco filhos. Não se importa com a presença das crianças, anda atrás dela pelas ruas. Uma música rápida acompanha sua obstinação. Muda a batida na trilha sonora, com o plano próximo de uma lagosta sendo levantada, ao estilo felliniano. O que parece uma festa, com movimento, ritmo e luzes amareladas, é na verdade uma feira, onde Mimi continua a perseguição à sua presa. A incidentalidade musical é moderna, atual, misturando gritos aos sons de um tango. Segue-a até a casa. Depois vai procurá-la na tecelagem; ela canta enquanto trabalha. Ele quer um encontro. O lugar combinado é a igreja de São Nicolau. Desinibida, ela fala sem parar. Diz que é napolitana, mulher quente. Mais uma vez a mulher italiana verborrágica é representada, emendando frases e não dando espaço para o diálogo.

A outra sequência os mostra na varanda de uma casa simples, perto do mar. Dançam o tango *La Cumparita*. Amália diz que é romântica. A cena ganha comicidade e exagero quando Mimi a puxa

para dentro da casa. De formas fartas, a mulher custa a passar pela porta enquanto tenta escapar de seus braços. Sua cama é ornada com um crucifixo, tem imagens de santas ao redor. “Na cama não”. Mas por fim ela cede. O tango continua, Amália toma a iniciativa. Tiram a roupa. A câmera enquadra um plano próximo da santa. As bonecas fecham os olhos. Amália faz *strep tease*, tem as formas arredondadas, não demonstra qualquer vergonha. Ele a olha. Vai olhando cada vez mais assustado. Tenta se vestir de novo. Mimi lembra Carlitos, personagem de Charles Chaplin, com o bigode apenas no centro da boca e uma expressão cômica. A decoração do quarto é



exagerada. Ele se esconde embaixo da coberta, na diagonal oposta da cama. O corpo da mulher entra em quadro tomando toda a tela, a bunda virada para a câmera. Nua, seus seios fartos se libertam do sutiã. Ela cai por cima dele. Mimi parece quase morto, magro e frágil embaixo do corpo exuberante de Amália.

Podemos inferir que a representação do corpo desta mulher é colocada em cena de maneira política, uma vez que nem o corpo esguio e jovem de Fiore, virgem até o encontro dos dois, nem o da “santa esposa” Rosália foram explorados pela cineasta em sua nudez. A bunda que entra em quadro e ganha a tela, virada para o/a espectador/a, é uma bunda gorda, erótica em sua abundância, capaz de fazer sofrer o anti-herói com seus padrões masculinos de beleza feminina. Podemos pensar nisso como a oferta de Wertmüller a um público espectador acostumado à exploração de “belos” (entenda-se magros) corpos de mulheres nas telas dos cinemas naqueles anos. Brigitte Bardot, por exemplo, já havia mostrado os atrativos de seu corpo em alguns filmes a partir de meados dos anos 1950, como o já mencionado **E Deus criou a mulher** (1956), do marido Roger Vadim. No Brasil, os corpos nus das mulheres estiveram em alta nas telas, mesmo com cortes, que dependiam do humor dos censores da ditadura.

A cena de Wertmüller pode ter sido inspirada em filmes de Federico Fellini, considerado um mestre pela cineasta, que também explorava excessos em suas imagens. Mas em **Amarcord** (foto), lançado em 1973, portanto um ano depois de **Mimi, o metalúrgico**, é Fellini quem dialoga com sua ex-assistente. As descobertas sexuais do jovem Titta, seu protagonista, passam por cenas cômicas e eróticas, nas quais ele se deslumbra e se excita diante de um vasto corpo feminino colocado em cena.



Trazemos ainda como comparação e enunciação da cena de nudez em **Mimi, o metalúrgico** a análise de Anneke Smelik sobre o “destape” do corpo da personagem Jasmin, também gorda, no filme **Bagdad Café** (Percy Adlon, Alemanha, 1988). Smelik observa a *mise en scène* dos quadros de Jasmin sendo pintada nua pelo apaixonado Rudi como “excessos” da imagem. “[...] o excesso visual é um elemento subversivo que cria outros significados, joga com estruturas narrativas, evoca emoções; ele é certamente o significado ‘obtusos’ do visual, que carrega muito do devir de um filme”<sup>160</sup> (Smelik, 1998: 125). Para a autora, o assistir ao filme torna-se “visionário”, mais do que “voyeurístico” (1998: 131). O corpo da mulher não é um objeto, ele adquire subjetividade diante do público. Uma mulher gorda é apresentada como bonita e atraente, quebrando a representação convencional do corpo da mulher como espetáculo. Significados culturais são rompidos e Jasmin “revela seu corpo gordo como desejável”. De acordo com Smelik, “quando a mulher se volta para si, quando se torna um sujeito, uma representação de seu corpo não pode mais trabalhar para afastá-la de sua subjetividade”<sup>161</sup> (Smelik, 1988: 133-134).

---

<sup>160</sup> “[...] visual excess is a subversive element creating other meanings, outplaying narrative structures, evoking emotions; it is certainly the 'obtuse' meaning of the visual which carries much of the affect of a film”. Tradução minha.

<sup>161</sup> “When the woman has come into her own, when she has become a subject, a representation of her body can no longer work to deprive her of subjectivity.” Tradução minha.

Jasmin adquire agência em **Bagdad Café**, assim como Amália em **Mimi, o metalúrgico**. Os corpos de mulheres gordas ganham atenção não como representação (assim como acontece com os “belos” corpos de mulheres brancas no padrão ocidental), mas como apenas corpos, que adquirem uma beleza erótica justamente por seu excesso (Smelik, 1998: 137). Para Smelik, as cineastas feministas chegavam a “novas maneiras de representar vidas e experiências de mulheres, de colocar em imagens a subjetividade feminina, e de se endereçar ao espectador feminino” (Smelik, 1998: 185-186).

Voltando ao filme de Wertmüller e a Amália, no final do sexo ela canta, está feliz, aperta o pescoço de Mimi. Ele confessa que a enganou, quis se vingar de seu marido. Conta a história do filho dos dois traidores. Apanha dela. “Eu sou um metalúrgico, civilizado, minha cabeça pensa”. Ser metalúrgico fazia toda a diferença. Agora Mimi “pensava”, assim como os homens do Norte.

Na cena seguinte, Fiore vai procurá-lo na fábrica. Uma cerca de arame faz a separação entre os dois, que percebemos também como ideológica. Ela diz que não acredita que Mimi quis se vingar da mulher porque ela o traiu. Ele se justifica e responde que um metalúrgico não é um matador. Ou seja, ele teria que matar a mulher, em nome da honra, mas não o faria se pudesse levar adiante uma boa vingança. Na sequência, Mimi esbraveja com os subordinados no trabalho, dizendo que sua equipe não vai fazer nem barulho nem greve. Fiore é mostrada em segundo plano, ela o olha de longe, decepcionada.

Para quem pensava que a vingança estava completa, mais uma vez Mimi e Amália se encontram, agora em comum acordo no plano contra Rosália e o Brigadeiro. Ela mede a temperatura, diz que foi ao médico para engravidar com eficiência. Os dois também terão um filho. Mimi enfrenta o ato como um dever. Nascida a criança, combinam a cena da revelação. Amália tira as balas da arma do marido. Mimi faz um teatro na rua quando o casal vai à missa, na frente de todos os habitantes da vila. Anuncia o filho dele com a mulher do rival e diz que, quando a criança nascer, os dois podem trocar os filhos, ficando cada um com o seu. Hamilcare, o marido traidor e traído, puxa o revólver e tenta atirar em Mimi. Um matador da máfia acerta o oficial e coloca a arma do crime na mão do metalúrgico.

Homens da Igreja descem de um carro na estrada para olhar a cena, um deles tem as três pintas no rosto. Mimi é preso. Enquanto é mostrado atrás das grades, barbudo, a voz em *off* de Fiore explica ao filho por quê seu pai está na cadeia e diz que essa história de “honra” é

uma idiotice, assim como a guerra. Lina Wertmüller manda seu duplo recado, sobre as disputas masculinizadas e a preservação de uma “honra”,<sup>162</sup> que submetia as mulheres. Dom Victor vai visitá-lo e manda reduzir sua pena, já que foi um crime cometido pela honra. Com a culpa de uma morte, ele era um homem temido, podendo assumir definitivamente seu papel dentro da máfia italiana. “Eu preciso de um homem como você”. Oferece dinheiro para que ele recomece a vida. Na saída da cadeia, os dois filhos correm para abraçar o pai.

A última cena do filme mostra o mesmo areal do começo, na pedreira. Mimi se aproxima em cima de um carro, com megafone, fazendo panfletagem política para o candidato da direita, apoiado pela máfia. Fiore, seu filho e o amigo Pepino estão em um pequeno caminhão e fazem propaganda de oposição. Os três olham para Mimi com tristeza e decepção. Vão embora. Ele corre atrás, a pé. Cai de joelhos e chora, sozinho. Fica no chão, debruçado sobre a mesma areia onde o filme começou.

O que vemos em **Mimi, o metalúrgico** é uma subversão das representações masculinas e femininas que encontramos na análise anterior de **Roma, cidade aberta**. No filme de Wertmüller, as mulheres são as personagens que transcendem a moral e os padrões, como nos casos de Rosália e Amália. Fiore aparece como a heroína romântica da história. Ela tem consciência política, tem princípios éticos e morais (sem por isso ser moralista). Luta pela transformação social, assim como o amigo Pepino; é coerente, corajosa e trotskista.

Apesar de protagonista, Mimi é mais do que um anti-herói; ele quer tirar vantagem de qualquer situação. Quando o filho nasce, diz que vai dar tudo a ele, criá-lo como um rei. Isso certamente teria um preço, que ele estaria disposto a pagar. Mentiroso, conivente e carreirista, era o alvo certo para os quadros da máfia italiana. Seus discursos vão dando mostras de uma misoginia enraizada, que tem seu ápice na parte final do filme. Mimi, como os “turcos” que ele menciona, coloca o véu em Fiore quando a leva para sua cidade. Mantém as duas mulheres. Afirma querer preservar a imagem de Rosália, mas a cidade toda sabe

---

<sup>162</sup> Não podemos esquecer que no Brasil dos anos 1970 as feministas foram para as ruas protestar contra a impunidade legal dos maridos que matavam suas esposas em nome da “legítima defesa da honra”. O primeiro caso emblemático, conhecido pela cobertura na imprensa, foi o de Doca Street, que matou Ângela Diniz, sua companheira, em dezembro de 1976. Street foi absolvido com o argumento da defesa da honra, mas a pressão popular o levou a novo julgamento, em que foi condenado.



que ele tem uma amante, portanto pensa em sua própria reputação. O prestígio é confirmado pela fala do vizinho que o inveja: “Isso sim é um homem!” Não tendo abandonado a mulher oficial, sente-se mortalmente ferido com a notícia da traição. Rosália era sua propriedade, nela, mandava ele. Em nome da honra, deveria matá-la, mesmo sem amor. Mas por outro lado precisava se mostrar civilizado. Sua inteligência e superioridade intelectual ficariam evidentes com a execução do plano de engravidar a mulher do rival. Amália também torna-se agente da vingança e termina viúva. O trabalho foi completo, mesmo tendo resultado na prisão de Mimi.

Ao colocar em cena uma história de mulheres fortes e homens de caráter duvidoso, Lina Wertmüller subverte uma possível tendência à misoginia em boa parte do cinema italiano, cujas narrativas traziam arraigados os costumes religiosos e patriarcais<sup>163</sup>. Ao mesmo tempo em que ela representa esses costumes, os subverte; e aquele que seria o herói de sua história termina sozinho, entregue aos resultados de sua ambição.

Ainda assim, como em Agnès Varda, os filmes não explicitamente feministas da diretora causaram polêmica. Para a diretora brasileira Maria do Rosário (que não está no centro da análise desta tese), “Lina faz um cinema machista. Tem uma maneira masculina de filmar, seus filmes poderiam ter sido feitos por homem”. Sua opinião destoa das outras cineastas que participam da reportagem “A arte de ser mulher e fazer cinema”, entre elas Ana Carolina e Tereza Trautman (*O Estado de São Paulo*, 02.03.1980: 35).

As palavras de Maria do Rosário ganham sentido se olharmos apressadamente para um filme como **Por um destino insólito**, de Wertmüller, que conta a história do marujo Generino, um comunista que ganha dinheiro extra para trabalhar em um cruzeiro e é o tempo todo humilhado por uma das mulheres ricas que se divertem com os maridos na embarcação. O marujo e a senhora acabam em um pequeno barco à

---

<sup>163</sup> É interessante observar que um livro lançado recentemente por um especialista do cinema italiano, o pesquisador francês Jean Antoine Gili – que pretende, de acordo com sua sinopse, ser o mais completo, abarcando as principais obras cinematográficas italianas –, não menciona os filmes de Lina Wertmüller em suas páginas. Talvez seja essa mais uma confirmação do alerta de Geneviève Sellier sobre os estudos filmicos franceses, que negligenciam ou combatem as pesquisas sobre as relações de gênero nos filmes (Silva e Veiga, 2013, no prelo), e podemos acrescentar sobre as próprias mulheres realizadoras.

deriva durante dias, depois em uma ilha deserta do Mediterrâneo. A relação de subserviência se inverte e ele passa a ter o domínio da situação, com habilidades para pescar, caçar e construir abrigos. Para demonstrar essa nova condição, Generino espanca a mulher, entre socos e bofetadas, e justifica cada um deles, dizendo que ela apanhava como representante de sua classe social: uma pela inflação, outra pelas condições de saúde do país... e assim por diante. Ele a humilha e obriga a lavar sua roupa, se quiser comer. Diz que ela não aprendeu o lugar das mulheres, mas que iria entender isso naquele momento. Na minha interpretação, conhecendo outros filmes da diretora, a crítica implícita recai sobre a diferença de classes, destacando a postura de uma mulher da alta sociedade, que por ter dinheiro sente-se no direito de humilhar o subalterno, acabando ela mesma humilhada e reduzida a serviçal; mas também sobre o machismo de um comunista, que tem consciência de classe, mas não de gênero. Quando no final do filme os dois, já apaixonados, são resgatados da ilha por um barco e chegam à cidade onde as respectivas famílias os esperam, Generino dá uma bofetada na sua própria mulher, que o espera no cais, quando ela aceita dinheiro do marido da outra. Entendemos que para ele tal atitude era um gesto comum. Vejo isso como uma denúncia por parte da cineasta, que faz a crítica ao colocar em cena representações próximas da realidade cotidiana, contrastando futilidade e brutalidade, mais uma vez em uma história de amor entre personagens socialmente opostos.

Reconhecida pelo humor de seus filmes (apesar de o filme citado acima não trazer tantos traços de humor), a cineasta italiana afirma que tem muito respeito pelo feminismo, que considera uma “luta esplêndida”, portanto não poderia fazer um filme onde o movimento fosse tema de comédia. De acordo com ela, o sucesso de seus filmes pode ser um elemento a mais na luta feminista (W&F, n.5-6, 1974: 9). Penso que a comédia e a ironia de suas cenas permitem variadas interpretações, como vemos em **Mimi, o metalúrgico**, mas fica claro que a reprodução da sociedade machista italiana em suas narrativas precede sua implosão, que acompanhamos no desenvolvimento de seus roteiros engajados, que não ignoram questões de classe e de gênero. Veremos isso também em outro filme de 1973.

**Film d'amore e d'anarchia.** Itália, 1973. Direção e roteiro: Lina Wertmüller. Cores. 120',<sup>164</sup>.

Tendo entrado para o livro dos recordes na época como o título mais longo para uma obra cinematográfica, o filme de Wertmüller se chamou originalmente **Film d'amore e d'anarchia, ovvero stamattina alle 10 in Via dei Fiori nella nota casa di tolleranza** (Filme de amor e de anarquia, ou seja esta manhã no 10 na Rua das Flores na citada casa de tolerância). Debochada, a cineasta começa a contar o filme dentro dos títulos, que são reduzidos nas traduções para outros idiomas. Mais uma vez, trabalha com Mariangela Melato e Giancarlo Giannini – prêmio de melhor ator no festival de Cannes daquele ano.

O filme reproduz a década de 1930 e narra a trajetória de Tunin – Antonio Soffiantini –, que, menino, assiste à morte de um velho amigo anarquista. Quando cresce, sai do sul rumo à capital italiana, com o objetivo de virar anarquista e matar Benito Mussolini – antiga tarefa destinada ao amigo. Seu contato é a prostituta Salomé, que se passa por sua prima e esconde dos outros a identidade anarquista. Tunin entra pela primeira vez em um bordel, onde a colega, depois de feito o contato, oferece a ele um serviço gratuito. Depois do sexo, ela conta que entrou para o bordel quando mataram seu namorado que praticava uma ação anarquista. Ali estaria segura, sem ter que prestar contas de sua ideologia.

A vida do bordel ganha o centro da narrativa, com mulheres que cantam, fazem juntas as refeições, compartilham alegrias e tristezas. Numa cena em que Tunin toma café com todas elas, as mulheres falam sem parar, enquanto ele enche as bochechas de comida, os olhos arregalados. A personagem de Tunin representa o matuto, vindo uma vez mais do Sul, de andar duro e sotaque carregado. A representação das



<sup>164</sup> Consultado no acervo da Bibliothèque du Film, Cinemathèque Française. Paris, julho de 2012.

mulheres do bordel é feita de forma poética, seus rostos aparecem em grandes planos, um a um, num passeio lento da câmera, enquanto escutam a canção nostálgica que uma colega canta, a “Josephine Baker italiana” – comenta uma delas. Cada qual perdida em seus pensamentos. O que será que lamentam? – podemos nos perguntar. Tunin conhece Tripolina e os dois se apaixonam, enquanto Salomé, em nome da causa anarquista, sai com um oficial fascista. Ela quer saber todo o roteiro da próxima aparição pública de Mussolini, para que possam planejar seu assassinato. Tunin se mostra sensível e companheiro, não se importando com a profissão da nova namorada.

Outra cena mostra o bordel no começo do expediente de trabalho, em um grande clipe – uma montagem de imagens que se desenrolam sobre o áudio de uma música animada, que conduz a movimentação. Todas prontas, as prostitutas vão descendo as escadas, uma a uma, enquanto os clientes chegam e fazem suas escolhas. Pés e pernas são apresentados com e sem foco, preenchendo a tela. Algumas mostram os seios, no jogo atrevido da sedução explícita. A diretora comanda um passeio de câmera (*travelling*) sobre os peitos insinuantes. Os homens salivam, suas bocas abertas. Salomé e Tripolina, entre as mais bem cotadas, conseguem logo seus clientes. Tunin chega, em uma cena de tensão. Paga a patroa, toma Tripolina do cliente e sobe com ela. Não suportará isso. Quer dois dias de folga para ela, para que fiquem juntos, depois matará Mussolini. Tripolina descobre os planos do namorado e sua entrada gratuita no anarquismo (Tunin havia herdado a maleta do amigo anarquista e, por amor a ele, apresentou-se em seu lugar para matar o Duce).

Depois de ajudar a despachar um cliente importante que infarta durante o ato sexual no bordel, morrendo em seguida, Tunin ganha a folga de Tripolina. Os dois passam bons momentos como casal apaixonado. O fascista os encontra e provoca, dizendo que Tunin está apaixonado por uma prostituta. Por fim chega a véspera do atentado. Ele vai dormir, confiando que Salomé e Tripolina irão acordá-lo. As duas o amam, discutem ideologia e o destino do herói. Decidem deixá-lo dormindo. Tunin acorda, furioso por ter perdido a chance de matar Mussolini. Bate em Tripolina, empurra Salomé, diz que as duas o traíram. Quer se matar. Está “na cama de duas putas!” No momento de emoção exacerbada, o preconceito, que não aparecia, fica evidente. A polícia chega ao bordel, ele beija Tripolina e pega a arma. Os oficiais querem desfrutar das prostitutas, mas Tunin pensa que é com ele. Mata a todos no salão, depois tenta se matar, mas a arma já está vazia. Corre

pelas ruas, no meio da feira; atrás dele, polícia e prostitutas fazem a gritaria. Salomé encara as mulheres que olham, julgadoras e indignadas: “O que estão olhando? Burguesas! Carolas! Ele é mais puro que qualquer uma de vocês!” Wertmüller dispara a metralhadora contra sua própria classe burguesa.

Com a cidade de Roma ao fundo, Tunin apanha da polícia. Passa pelo interrogatório do oficial fascista de Salomé. Quer saber quem é seu mandante. Ele não sabe nada. Assim como em **Roma, cidade aberta**, os oficiais italianos decidem não valorizar um possível herói, alegando que Antonio Saffiotini se suicidou batendo violentamente a cabeça contra a parede de pedras da cela. A cena final mostra Tunin sendo brutalmente espancado.

O filme traz mais uma vez a ideologia de esquerda da diretora. Ela justifica a abordagem do anarquismo como tema e das lutas contra o poder autoritário. Ao lado disso, Wertmüller mostra sua sensibilidade ao retratar um mundo de mulheres, dessa vez um prostíbulo, onde cada mulher é um universo, do qual todas compartilham a profissão, o teto e as atividades cotidianas. Qualquer sonho de vida pacata é drasticamente interrompido, como o amor de Tripolina por Tunin. A esperança de mudança não se concretiza. Para além disso, a cineasta desmitifica qualquer imaginário sobre a prostituição e mostra as mulheres como sujeitos, protagonistas de suas próprias histórias, mesmo que unidas pelo laço de um trabalho, ora indesejado, ora indiferente, que pode facilmente ser associado à ideia de destino.

Mesmo sensível e bem intencionado, Tunin não reluta ao colocar para fora o preconceito superado em nome de sua paixão por Tripolina. Elas eram mulheres, eram putas e o tinham traído. A intenção dessa inversão fica em suspenso – não se pode confiar em um homem? Como em Varda, a resposta atávica das personagens masculinas<sup>165</sup> faz transbordar conceitos e preconceitos.

Até agora transitamos neste capítulo por dois tipos distintos de cinema, apesar de ambos poderem ser considerados intencionalmente “de mulheres”, com todas as implicações de histórias marcadas por seu recorte temporal. Como complemento, passaremos ao cinema

---

<sup>165</sup> O filme mais conhecido da diretora seria feito dois anos depois. *Pasqualino Setebelezas*, de 1975, protagonizado pelo mesmo Giancarlo Giannini que interpreta um mafioso em anos de guerra, recebeu quatro indicações ao Oscar em 1977: melhor filme estrangeiro, melhor direção, melhor ator e melhor roteiro original.

assumidamente engajado com as reivindicações críticas e teóricas do movimento feminista, a prática de um “contra-cinema”.

### 2.5.3 Chantal Akerman – o cinema de vanguarda como resposta

Chantal Akerman é uma das diretoras europeias que estiveram no centro dos debates teóricos feministas que movimentaram os anos 1970. Belga de nacionalidade, a obra desta autora é situada frequentemente no campo do cinema francês. Devido à proximidade geográfica e à fluidez da língua, a cineasta recebeu influências do “cinema de autor” e da *Nouvelle Vague*, da qual se diferenciou ao demarcar um estilo próprio, de estética alternativa. Assumindo inicialmente caráter experimental, seus filmes – nunca indiferentes para a crítica especializada – foram temas de reportagens nos *Cahiers du Cinema*, a partir de meados dos anos 1970, e acabaram levando à identificação de Akerman como diretora de vanguarda – uma adjetivação tanto admirável quanto excludente dentro do meio cinematográfico.

Busco observar e refletir sobre como o trabalho realizado por Chantal Akerman situa-se com relação à crítica teórica feminista do cinema e em que medida sua prática fílmica pode ser analisada como parte de um diálogo tenso entre o feminismo e a criação artística. Começo por seu filme mais conhecido.

**Jeanne Dielman - 23 Quai du Commerce - 1080 Bruxelles.** Bélgica, 1975. Cores. Direção e roteiro: Chantal Akerman. 193<sup>166</sup>.

Jeanne Dielman mantinha uma vida regrada: todos os dias acordava com o despertador, vestia seu *pegnoir*, abria a janela de seu quarto, lavava as mãos no banheiro, ligava o aquecedor na sala onde o filho Sylvain dormia e separava roupas limpas para ele. Em seguida, ia para a cozinha esquentar água para o café, enquanto engraxava os sapatos do filho, que colocava ao lado do sofá-cama em que ele dormia, junto com as roupas prontas para um novo dia. De volta à cozinha, moía e passava o café fresquinho, do qual se servia de uma xícara, antes de acordá-lo. Depois de Sylvain tomar seu café, comer e se vestir, acompanhava-o até a porta e arrumava-o para sair, dando a ele dinheiro – que ela tirava de uma sopeira – para passar o dia. O filho tem cerca de

---

<sup>166</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

quinze anos. Quase não trocam palavras entre si, apenas o essencial. Gestos e silêncios predominam na comunicação entre os dois. Acompanhamos sua rotina durante três dias.

Sozinha em casa, Jeanne arrumava e fechava o sofá-cama, dobrava o pijama do filho (Sylvain, como tradicionalmente grande parte dos homens, era educado para não fazer tarefas domésticas); na cozinha, de avental, lavava e secava a louça do café e da noite anterior; depois arrumava sua cama e esticava sobre ela uma toalha limpa. Em seguida pegava dinheiro na sopeira e saía à rua para comprar comida, pagava contas, ia ao sapateiro ou aonde mais fosse necessário. De volta à casa, colocava o avental e ia para a cozinha, guardava tudo e preparava o que ela e o filho comeriam no jantar. Recebia um berço com o bebê de uma vizinha, que saía por algum tempo e depois voltava para buscá-lo. Enquanto isso, comia um sanduíche. A conversa com a vizinha é reveladora da regularidade com que as coisas aconteciam em sua vida. A vizinha pergunta: “O que você vai comer hoje?”; Jeanne responde: “Às quartas eu como *schnitzel* [escalope], ervilhas e cenouras”.

Em seguida, arrumava-se, passava batom e laquê e ia novamente para a rua, dessa vez para comprar lã ou alguma outra coisa para a casa, e se sentar em um café. A garçonete nada perguntava e trazia o pedido “de costume”. Ela bebia a média com leite, pagava com moedas e voltava para o apartamento. Colocava a comida para cozinhar. A campainha tocava. Jeanne tirava o avental, lavava as mãos e ia atender. À porta, um homem chegava (como outros, em outros dias) no horário marcado; entregava seu casaco a ela, o chapéu ou um cachecol, visto que era inverno na Bélgica. Entravam no quarto e saíam quando a noite caía. O homem se arrumava e tirava dinheiro da carteira para dar a ela: “Até a semana que vem” (mais uma marca da regularidade). Despediam-se, sem quase se olhar. Na cozinha, as batatas já estavam cozidas. Então ela voltava ao quarto, tirava a toalha da cama e a colocava no cesto de roupas sujas, abria a janela para o ar entrar, enquanto ia se lavar na banheira. O tempo que restava até o filho chegar era exato para que Jeanne tivesse arrumado a mesa do jantar e terminado de preparar a comida. Sentavam sem nada dizer e comiam, alheios; primeiro uma sopa, depois o prato principal. Ela recolhia tudo, o filho lia, ela fazia tricô. Ouviam música clássica no rádio. Depois vestiam seus casacos e saíam, não sabemos dizer para onde (uma missa?). Na volta, abriam o sofá e se preparavam para dormir.

As raras conversas entre os dois apontavam para a rotina da casa: “Você pode me dar um pouco mais de dinheiro *hoje*?”; “Nós podemos

deixar de ir (sair à noite) *hoje?*”; “Nós não vamos ligar o rádio *hoje?*” Tudo corria exatamente como o previsto, até o momento da chegada da carta da irmã de Jeanne, Fernande, que vivia no Canadá. Com uma leitura monótona, em ritmo de locomotiva<sup>167</sup>, a carta que Jeanne lê em voz alta nos informa que seu marido morreu há seis anos e que a irmã quer que ela e Sylvain a visitem no próximo verão. Diz que é hora de Jeanne conhecer um novo marido e que chora sempre que pensa nela. Conta também que ela (Fernande) teve de aprender a ser independente, como as mulheres canadenses, e que agora vai até dirigir – o auge da emancipação.

As novidades da irmã perturbam irreversivelmente a rotina de Jeanne, o que percebemos durante os três dias da duração diegética do filme. Coincidentemente, as dúvidas do filho adolescente e os diálogos com ele acrescentam alguns incômodos à sua situação, antes tão bem administrada. Sylvain pede que a mãe fale a ele sobre o pai. Ela conta que sua família era a favor do casamento, pois o futuro marido tinha boas condições financeiras, mas ele se arruinou com a guerra; depois diziam que era feio e pobre. Mesmo assim, conta que se casou para sair de casa e que o sexo era apenas um detalhe; o que ela queria era ser independente e ter um filho. Sylvain pergunta se a mãe não pensa em se casar de novo, com alguém que possa amar. O filho diz que se fosse mulher, nunca faria sexo com quem não amasse. “Mas você não é uma mulher e não pode saber”. Apaga a luz. Um letreiro, didático, anuncia o fim do primeiro dia, criando uma espécie de ruptura na divisão do filme em partes.

Depois dessa conversa, algo fica diferente. O segundo dia segue normalmente, até sair o cliente da tarde. Jeanne o acompanha até a porta, despenteada; coloca o dinheiro na sopeira, que deixa aberta; está confusa, queima a comida; parece melancólica. Sai para comprar outras batatas e atrasa o jantar. O filho chega e nota que ela está despenteada. “Não pude fazer purê *hoje*, mas comeremos amanhã”. Depois do jantar, ela tenta escrever uma resposta para a carta da irmã, mas não sabe o que dizer e amassa diversas folhas. Não se concentra no jornal ou no tricô; o

---

<sup>167</sup> Em entrevista aos *Cahiers du Cinema*, Chantal Akerman afirma se interessar pela sonoridade difusa dos diálogos. Sobre *Jeanne Dielman*, ela comenta o trabalho de não expressão que fez com a atriz Delphine Seyrig até chegar à leitura da carta. A ideia era uma sonoridade que não oferecesse nada a que se pudesse apegar, que as palavras restassem sobre seu sentido suficiente. Para a cineasta, o que contava, ali, era a musicalidade do diálogo (*Cahiers du Cinema*, n.288, 1978: 54).



filho pergunta se ela não vai ligar o rádio. A rotina se quebra. E, para complicar, Sylvain conta à mãe as conversas que teve com um amigo sobre sexo e orgasmo. O amigo disse a ele que os dois estão na idade certa para as mulheres e citou um livro que dizia: “O membro do homem é a espada, que se tem de mergulhar dentro [da mulher]”. Conta que quando tinham dez anos eles tiveram uma conversa parecida e que ele tinha ódio ao pensar que o pai fazia isso com a mãe. Ela apaga a luz e o manda dormir. Fim do segundo dia.

No terceiro dia, o relógio desperta uma hora mais cedo. Jeanne aparece com um botão do *pegnoir* aberto, o filho percebe. Acende e apaga luzes (marcadoras do ritmo do filme) por engano, anda perdida pela casa, para e pensa o tempo todo. Está aflita. Derruba coisas e não faz nada direito. A rotina deixou de existir. Reina o desequilíbrio. Quando o filho sai de casa, ela grita seu nome na janela, ele não ouve. Sai à rua mais cedo, o comércio ainda está fechado, ela espera. Compra alimentos e volta para preparar a comida do jantar. Senta e levanta de uma poltrona. Está em conflito. Tira o pó de alguns objetos. Quando a vizinha deixa o bebê, brinca com ele. A criança chora sem parar quando ela se aproxima; ela insiste, o bebê grita. Estava agindo contra sua rotina. À tarde, quer encontrar um botão para o casaco que Fernande deu a Sylvain, o que denota a intenção de reencontrar a irmã, e para isso vai a diversas lojas, sem nada encontrar. Chega depois do horário no café e há outra mulher sentada no “seu” lugar. Olha para ela com estranheza. A garçonete que a conhece já havia saído, ela tem de fazer o pedido a outra. O tempo passa, desregrado. O dia, que começa adiantado, passa ao atraso.

Na volta para casa, encontra um pacote enviado pela irmã e sobe ansiosa para abri-lo: uma camisola. Alguns elementos novos são introduzidos em sua vida e ela lida com eles sem conter a excitação e, ao mesmo tempo, o incômodo. Está mexida em seus desejos. Mal aprecia o presente e a campainha toca. É a primeira vez que a câmera mostra o quarto por dentro enquanto recebe um cliente. Jeanne se despe, o homem pigarreia (em *off*). A cena seguinte o mostra deitado sobre ela, que aos poucos vai ficando visivelmente perturbada. Ele se demora, mexe-se lentamente. Este momento é representado com



ambiguidade, a mulher entre a perturbação com a demora e com um orgasmo que a desestabiliza. Quando o homem finalmente retira seu corpo de cima (e de dentro) dela, olha-a fixamente (foto), depois se deita na cama, cansado, os olhos fechados. Jeanne vai à penteadeira onde está o retrato dela com o falecido marido, pega uma tesoura, o golpeia e o mata.

A última cena do filme dura cinco minutos. Ela está sentada na penumbra da sala, ao lado da sopeira onde guarda o dinheiro de seu trabalho, com sangue nas mãos e nas roupas, que conotam a mácula de um trabalho considerado sujo, executado com a venda do próprio corpo. Olha para o nada. O filho está para chegar. O filme acaba.

A partir do momento em que sua moral é questionada (por ela mesma, na escuta das palavras do filho) não há mais retorno. A imagem de Jeanne Dielman com as mãos sujas, ao lado da sopeira que guardava o dinheiro da prostituição, é bastante significativa. A relação com o filho, por vezes edípica, não abria margens para dúvidas. Até então ele tinha sido um menino, cuidado e amado pela mãe. A partir daquele momento era um homem, que poderia julgar, condenar ou controlar a vida daquela mulher.

Como escreve Janet McCabe sobre a influência psicanalítica na teoria e prática do cinema, a noção do sujeito masculino edípico permeia cada estrutura do discurso psicanalítico (McCabe, 2004: 27). Sylvain menino possuía um pênis, agora, homem, possui o falo. Os papéis de gênero mostram-se estabelecidos. A mãe observa como ele se parece com o pai; como o pai, Sylvain lê o tempo todo, fechando assim outros espaços de comunicação. Ele tomaria seu lugar. Ela se entrega ao seu julgamento.

**Jeanne Dielman**, de 1975, foi montado com três horas e treze minutos de duração. Neste filme, Akerman posiciona-se no diálogo da teoria feminista do cinema que ganhava força nos anos 1970 principalmente por meio das citadas representantes britânicas. Lembro que, ao lado de Mulvey (1983 [1975]), que naquele momento apontava para o olhar do espectador como masculino e voyeurístico<sup>168</sup>, Claire

---

<sup>168</sup> Mulvey sofreu inúmeras críticas por essa teoria que não considerava o lugar das mulheres como espectadoras. Anos depois, ela fez uma releitura e autocrítica de seu próprio texto, tomando como central a questão das mulheres espectadoras e seus conflitos diante de uma educação falocêntrica, mantendo ainda seu posicionamento do artigo inaugural, ao qual acrescentou reflexões sobre a repressão à “atividade” feminina: “Assim também é a fantasia de masculinização da mulher espectadora na encruzilhada de seus próprios

Johnston esperava que o cinema feminista fosse político e quebrasse com os padrões da narrativa hollywoodiana, mostrando claramente a construção de uma verossimilhança nos filmes (Johnston, 2000 [1973]).

A diretora belga responde a estas demandas, extrapolando na duração de seu filme e fragmentando o corpo de sua protagonista em cenas que chegam a excluir sua cabeça do quadro. Ousada, sua estética não deixa dúvidas. Aquele não é um filme voltado para o prazer visual, mas um trabalho artístico militante.

Chantal Akerman apresentou **Jeanne Dielman** quase simultaneamente à finalização de **Riddles of the Sphinx** (Enigmas da Esfinge), de Laura Mulvey. Em ambos os filmes as protagonistas desenvolvem tarefas domésticas, de total desinteresse para o grande público do cinema convencional. A mulher, geralmente sensualizada nas representações filmicas hollywoodianas, aparece em suas tarefas diárias, divididas entre os cuidados com a casa, a cozinha, os mimos com as roupas do filho, as compras e seu “ganha-pão” diário: seu corpo, usado e limpo a cada dia. Apesar de viver do que seria chamado prostituição, a protagonista não aparece sexualizada, mas séria e íntegra, uma mulher sóbria, viúva, que sustenta e cuida de seu único filho.

Jeanne Dielman é determinada, prática, não tem remorsos com nada, mas se vê balançar diante do convite da irmã a um novo tipo de vida e das “agulhadas” de um filho adolescente, que aparece como seu censor, cobrando a continuidade da rotina, os cabelos e as roupas alinhadas, como de costume, e que parece não se importar com o que ela diz ou pensa, marcando um contrato de silêncio e raras palavras entre os dois. Ele é criado para ser o “homem da casa”, sem realizar nela qualquer atividade que não seja ler, comer, dormir, se higienizar, trocar algumas poucas palavras com a mãe, que lhe lava e passa as roupas, arruma a cama, faz a comida, engraxa os sapatos e lhe dá dinheiro. É a partir da posição de Sylvain que Jeanne começa a questionar seu meio de vida, intuindo o preconceito e percebendo a distância que tomava do comportamento convencional. A moral parece invadir sua consciência, plantada por julgamentos externos, e dela não sairá mais. Além disso, a perspectiva de uma nova vida, feliz, ao lado de um novo marido a

---

propósitos, inquieta em suas roupas de travesti”. Tanto ao olharem para outras mulheres representadas nas telas, quanto ao reivindicarem uma postura mais ativa, as mulheres espectadoras ainda assim se aproximariam de um papel masculino (Mulvey, 2005: 392).

perturbava, abrindo espaço para o acontecimento de um orgasmo inesperado. Estava perdida.

Para narrar essa história, Chantal Akerman quebrou qualquer expectativa sobre um filme e sua forma. As tomadas são longas, algumas chegando aos cinco minutos de duração. Os enquadramentos são fixos e seguem um ciclo, variando pouco em cada ambiente. Como a rotina da casa, os gestos são repetitivos, como no caso do elevador do prédio, enquadrado pela câmera até seus cabos desaparecerem na subida, ou visto de dentro, durante todo o trajeto para cima ou para baixo, em tempo real, o tempo das ações humanas. A cineasta trabalha com poucas elipses e o que ela deixa de mostrar em uma sequência, certamente aparece em outra. Nenhum detalhe do cotidiano é desprezado. Por vezes imaginei ver a lente da câmera tomando o lugar do olhar da diretora, sentada em sua cadeira fixa, observando e dando o tempo necessário para a rotina daquela mulher acontecer à sua frente.

Akerman afirma imaginar as cenas vistas de frente, horizontalmente. O cenário, para ela, se mostra sempre presente. “Com planos mais próximos, no nível de uma cadeira com as pessoas cortadas pelos joelhos ou cortadas na medida. Nunca fiz um cenário tão presente quanto em **Jeanne Dielman**, onde estava muito presente, uma presença tão forte quanto a da personagem”. Fala do campo vazio que toma a tela quando a personagem sai e que isso servia para dar ritmo a um filme lento, gerando certa tensão. De acordo com a diretora, a estética não foi elaborada para o seu próprio prazer (Cahiers du Cinema, n.288, 1978: 59).

Um acender e apagar de luzes pontua toda a narrativa, mostrando claramente uma “cultura” de economia no pós-guerra europeu, quando cada família teve de se arranjar como pôde durante as décadas que se seguiram, constituindo assim os seus hábitos. Jeanne também o fez. Muitas vezes a luz é o elemento de transição das cenas, como quando ela entra com os clientes no quarto, deixando para trás um corredor claro, e depois sai, já com o corredor na penumbra – única elipse repetidamente explorada. Diversas vezes a câmera mantém o enquadramento depois da luz apagada (o campo vazio do qual fala a cineasta), o que é cortado por sons em outro ambiente e sua posterior iluminação. O trajeto de um cômodo ao outro é marcado por esse acender e apagar de luzes e pelos sons dos interruptores, demarcando rastros. Akerman nos mostra o cotidiano pormenorizado de sua protagonista, abusando dos detalhes de áudio, criando um poderoso

*space-off*<sup>169</sup>, onde as coisas acontecem em ritmo monótono, sem cortes. Carros, torneiras, chaleiras, talheres, passos, manuseio de objetos preenchem o espaço sonoro e compõem uma trilha original, que ajuda a criar a narrativa de gestos repetidos. A música, triste e monótona, entra no filme apenas quando o rádio é ligado. Os planos do filme fazem sua própria linguagem parecer econômica, adaptada ao cotidiano daquela família. As frases que anunciam o final dos dias pontuam esse cotidiano (“fim do primeiro dia”), assim como as repetições.

Para Mary Ann Doane, “A especificidade do filme está na sofrida duração do tempo intermediário (*in-between*) entre os eventos, aquele tempo que é exatamente próprio à mulher (em particular à dona de casa) dentro de uma sociedade patriarcal”. A rotina obsessiva de Jeanne Dielman, como dona de casa e prostituta, é quebrada por uma “instância de orgasmo”, de acordo com Doane, que corresponde ao clímax da narrativa, seguido pelo assassinato do homem. A autora argumenta que a estrutura que sustenta o filme mimetiza e distorce a estrutura da narrativa clássica, por meio da insistência sobre suas pressões. Há um suspense sem expectativa. A nova sintaxe colapsa a frágil ordem, revelando o fim rápido demais (1988: 227).

Acredito que essa revelação rápida do final e a sequência óbvia da tragédia sem volta evidenciam a estratégia de Akerman de ruptura do prazer ao qual o público está acostumado, quebram com os códigos aprendidos para a leitura de um trabalho cinematográfico naquele momento.

Ginette Vincendeau explica que as mulheres diretoras apropriam-se dos códigos de “seu” próprio cinema dominante e servem-se deles para construir um discurso “feminino” no texto do filme (Vincendeau, 1993: 156).

Em **Jeanne Dielman**, a cena da morte do cliente é mostrada pelo espelho da cômoda, onde fica o já mencionado retrato dela como marido; isso aponta para mais uma tensão: a foto do marido morto assiste a tudo e contrasta com o cotidiano considerado imoral de sua viúva. Diante da situação financeira, da responsabilidade da criação do filho e do apelo moral de toda a situação, ela não tem alternativa a não ser “matar” o mal em sua raiz. A possibilidade de se prostituir, ligada diretamente às mulheres naquele momento, faz com que Jeanne

---

<sup>169</sup> De Lauretis toma emprestada a expressão *space-off* da teoria do cinema para designar “[...] o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (de Lauretis, 1994: 237).

Dielman de certo modo descarregue ou divida sua culpa com “o outro lado da moeda” da venda de seu corpo: o comprador. Jeanne ganha agraciamento diante da pressão moral e mata o cliente, esperando, estática, que algo aconteça (provavelmente sua descoberta e posterior punição). Ela responde ao homem que quer dominar seu corpo, que o vê como mercadoria adquirida. A morte do cliente é a morte da mulher que se vende. A análise psicanalítica não pode ser dispensada ao pensarmos sobre um filme que se envolve e dialoga com essa teoria.

De acordo com Mulvey (1983 [1975]), a estratégica filmica contaria com três olhares: o da câmera, o do espectador e aquele entre personagens, sendo que a estrutura clássica do cinema negaria os dois primeiros, investindo no terceiro. É exatamente o contrário disso que Akerman faz. As personagens raramente trocam olhares, exceto em situações impessoais, como com a garçonete do café. Mãe e filho, assim como Jeanne e seus clientes, mal se olham durante o filme. O que fica evidente é o olhar da câmera, que denuncia o deslocamento de uma perspectiva “naturalizante” e desafia o olhar do espectador, este também chamado à construção da cena pelo incômodo gerado por ela.

Jeanne Dielman passa por aquilo que Teresa de Lauretis (1994: 220) e Judith Butler (2002: 26) tomam da teoria de Louis Althusser: a interpelação<sup>170</sup>. Quando ela é vista pela irmã como uma mulher que precisa de marido e ao mesmo tempo é questionada pelo filho se não pretende se casar novamente, ou seja, quando é chamada de volta ao padrão da “heterossexualidade normativa”, em que a mulher precisa de um homem ao seu lado, Jeanne responde a essa interpelação – “Ei, você... Está na hora de arrumar um marido!” –, e responde com sua desestabilidade, diante do rumo que escolheu dar à sua vida e da irreversibilidade dessa situação. Seguindo com de Lauretis, a sexualidade feminina é definida em relação à masculina, portanto, o ato de matar o cliente pode ser interpretado como o despertar de uma culpa e um ato em direção a sua “contrição final”. Ela se senta e espera que o filho chegue, que a descubra, que a julgue e provavelmente a condene, assim como a polícia e a justiça.

---

<sup>170</sup> Para de Lauretis ela é “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (de Lauretis, 1994: 220). Butler trabalha a interpelação de gênero, que perpassa os terrenos da linguagem e do parentesco (Butler, 2002: 27).

A visão de Teresa de Lauretis (1994) do aparelho cinematográfico como uma “tecnologia do gênero”<sup>171</sup>, uma tecnologia social, é tomada por Akerman como linguagem própria no diálogo com a teoria feminista do cinema; sua ferramenta para marcar a contribuição no intertexto político do feminismo dos anos 1970. A Jeanne Dielman que ela constrói é a representação de uma ruptura com o esperado. Sua protagonista prostituta é uma mulher que tem um orgasmo. Revertendo isso, o final do filme, trágico e aberto, em nada corresponde à expectativa “prazerosa” de um *happy end*.

Outro aspecto interessante é a visão “modernizante” que Jeanne Dielman tem da América, aqui representada pelo Canadá (país onde sua irmã foi morar), em contraposição a uma Europa “atrasada” e recrudescida pela vivência pós-guerra. A representação da vida de sua família é dura, ríspida, básica, beirando a necessidade. “Na América tem de tudo!”, proclama. Que diferença daquele velho mundo onde viviam... Lá, “havia botões de todos os tipos” (comentava isso enquanto procurava na terceira loja o botão para o casaco do filho). Um lugar onde todas as mulheres dirigiam. O sonho da liberação, quem sabe da felicidade.

Essa situação nos leva a pensar sobre os limites contextuais que a historicidade do filme engendra, pois Akerman desenvolveu sua crítica feminista a partir das possibilidades do que era o seu mundo: a Bélgica/França, parte da Europa “branca”, empobrecida no contexto de uma aridez pós-guerra. Ainda estaria distante o momento de se problematizar a vida das mulheres no Congo Belga/Zaire e as implicações da exploração, resultado da investida colonizadora sobre a África. Seria um anacronismo cobrar outra postura da diretora, já que esse tipo de discussão ganhou sonoridade apenas na década seguinte.

De acordo com de Lauretis, o cinema seria um importante agente na constituição de sujeitos, com base em códigos linguísticos e representações culturais; essas representações teriam implicações concretas, sociais e subjetivas. Para ela, “O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação”. Portanto, significados são atribuídos aos indivíduos dentro de uma sociedade, produzindo diferenças (de Lauretis, 1994: 212-214).

---

<sup>171</sup> Voltaremos a ela mais adiante. Cf. p. 215.

De Jeanne Dielman era esperado que fosse mãe e dona de casa exemplar, resguardada pela situação de viúva. Ao contrário, aproveita-se disso para levar a vida que sonhou, com seu filho e “dona de seu nariz”, ou melhor, de seu corpo, obtendo o sustento dos dois pelo meio que encontrou, sem maiores culpas aparentes. Esta é uma resposta de Akerman aos lugares sociais reservados às mulheres, pois a diretora apresenta sua protagonista como uma tradicional mãe de família, que cumpre rigorosamente o papel de mãe zelosa e dona de casa. A subversão deste papel abre uma possibilidade de agenciamento nas práticas cotidianas e a protagonista deixa de ser apenas uma mãe viúva, ela é uma mulher que escolhe seu meio de vida. Por mais que a prostituição não possa ser considerada subversiva, o filme certamente o é.

Ao analisar **Jeanne Dielman**, Teresa de Lauretis observa que “[...] são ações, gestos, corpo e olhar de uma mulher que define o espaço de nossa visão, a temporalidade e o ritmo da percepção, o horizonte de significados disponível para o/a espectador/a. Esta autora percebe que “[...] o que o filme constrói – formal e artisticamente, com certeza – é um quadro de experiência feminina, de duração, percepção, eventos, relacionamentos e silêncios, sentidos inquestionável e imediatamente como verdadeiros”. De acordo com ela, neste sentido o “pré-estético” é “a-estético”. O filme de Akerman se endereça ao público espectador como feminino (2007: 30-31).

De Lauretis cita em seu texto uma declaração da cineasta à revista Camera Obscura: “Eu realmente acho que é um filme feminista, porque dou espaço para coisas que não foram nunca, quase nunca, mostradas daquela maneira, como os gestos diários de uma mulher. Eles são o mais baixo na hierarquia das imagens filmicas” (Akerman, Camera Obscura, n.2, 1977). Para de Lauretis, o argumento de Akerman coincide com sua própria resposta como espectadora, que identifica dois movimentos no filme, o da protagonista e o da cineasta, ambas mulheres (de Lauretis, 2007: 31). Para a autora, entre inúmeros outros realizados por mulheres, os filmes de Akerman estão engajados no projeto de transformar a visão, inventando as formas e processos de representação de um sujeito social: as mulheres. Em suas palavras, desde o filme de Yvonne Rainer, **Film about a Woman Who**, de 1974, até os dias de hoje essas obras continuam a reelaborar sua representação, por meio da quebra de códigos, da não cumplicidade e do desconforto da audiência. “[...] a persistência de certos temas e questões formais sobre representação e diferença, que eu chamaria estética, e que são o produto



histórico do feminismo e a expressão do pensamento crítico-teórico feminista” (de Lauretis, 2007: 44-46). A estética feminista nos filmes, portanto, seria uma insistência em temas e formas que representam e reelaboram a diferença.

Ao argumentar sobre a intervenção feminista na crítica do cinema, Robert Stam (2001: 205) observa que, “[...] apesar da importância das cineastas francesas, a teoria feminista do cinema não foi uma força relevante nesse país”, mas o autor inclui Chantal Akerman entre as realizadoras que se inscrevem na linha do feminismo teórico. Para ele, a era da teoria feminista do cinema coincidiu com o apogeu do cinema de mulheres (Stam, 2001: 208-209).

Creio tratar-se de mais do que uma coincidência. Originárias da expansão do movimento feminista nos anos 1970, ambas as práticas constituíram-se hibridamente, então torna-se impossível não olhar para os textos da crítica feminista ao mesmo tempo como teoria e objeto de estudo, como já argumentei.

Apesar de seus limites próprios, alguns já explorados acima, e de sua monótona duração, totalmente oposta ao ritmo de alta velocidade que nos é imposto hoje, **Jeanne Dielman** consegue manter uma atualidade crítica. Parte do incômodo que ainda pode causar a um público escasso e desavisado talvez tenha relação com a indesejada pertinência das demandas feministas que eclodiram naqueles anos, mas que não foram totalmente supridas até os dias de hoje. Os debates e diálogos sobre a situação das mulheres não são ainda descartáveis, eles recebem nova roupagem e outros elementos no decorrer de cada geração. A própria sensibilidade do olhar tem historicidade, ela vai mudando com o tempo, de acordo com demandas que são criadas e que se dirigem diretamente ao desejo de um público receptor. As escolhas de temas, enquadramentos, iluminação, montagem (velocidade) e outros elementos oferecem um caminho a esse público, que por sua vez responde com sua história, sua situação geopolítica, suas posições de sujeito. Desse modo o sentido é criado, nesse cruzamento o contato com o filme acontece. Assim foi com esta leitura ao mesmo tempo tardia e atual de **Jeanne Dielman**, assim é com a historicidade que busquei dar a seu acontecimento na década de 1970.

Mas, apesar de ser o mais conhecido e comentado, este não foi o mais polêmico filme de Chantal Akerman.

**Je tu il elle.** França-Bélgica, 1975. Direção e roteiro: Chantal Akerman. Preto e branco. 82.<sup>172</sup>

Este filme, realizado um ano antes de **Jeanne Dielman**, foi bastante comentado pela ousadia da cineasta. É dividido em três longas partes, em uma “sucessão de planos insistentes”, de acordo com o crítico Jean Narboni. A primeira se passa dentro de um quarto, onde a protagonista, interpretada pela própria diretora, busca o lugar e a posição ideal para sua inquietude. Empurra móveis, deita em um canto do chão, depois no colchão; vira para um lado, para o outro, escreve, come colheradas de açúcar repetidas vezes, sem dizer uma palavra. Apenas sua voz em *off* cruza alguns momentos da narrativa. Ela é representada como sendo bastante jovem. Por fim, sai e pede carona em uma estrada.

A segunda parte a mostra ao lado do motorista do caminhão que a conduz. Por vezes os dois saem do veículo juntos, comem, bebem, no início nada acontece. Não trocam uma palavra sequer. Por fim, o motorista a olha, num bar, com mais insistência e interesse. Dessa vez, quando já estão no caminhão, a câmera posicionada na altura do colo da carona o enquadra de baixo para cima (*contra-plongé*), ele pega a mão da mulher e a coloca em seu pênis. Começa a falar e conduz seus movimentos; devagar, mostra sua excitação. A câmera não se mexe, não abre para o que está acontecendo, permanece fixa no motorista, que por fim se curva de prazer. A mão que o masturba está fora de campo. Ele conta sua vida a ela, tem uma mulher que o espera e filhos. Admite se sentir excitado quando bate na bunda da filha de onze anos e manda que ela respeite seu pai. Ela continua muda. A última cena com esse homem se passa dentro de um banheiro, onde ele se barbeia e ela olha. Depois faz xixi, os dois sorriem e o corte brusco nos leva à última parte. Rodado em preto e branco, a composição estética do filme mostra-se escura até então.

A última parte mostra o encontro dela com outra jovem, que é convencida a abrir a porta e deixá-la entrar. Ela tem fome, come indelicadamente, desabotoa a blusa da namorada, ainda na mesa, em seguida as duas fazem sexo, em uma cena explícita que dura cerca de dez minutos, com os dois corpos muito brancos e nus se movimentando continuamente sobre a cama, com firmeza e excitação. A luz é total, nada é escondido.

---

<sup>172</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

Sua fala curta é ouvida de maneira direta, mas apenas no início da última parte: “Sou eu”; “Estou com fome”; “Mais”. Depois, só ruídos predominam até o final, quando o filme acaba e entra o áudio de uma música quase infantil sobre o fundo escuro. Percebemos que a cena que abre o filme encerra a história, quando a voz em *off* informa: “E eu fui embora”.



Jean Narboni comenta o filme e o excesso de ruídos, que ganham mais importância do que os diálogos. Argumenta que a banda de som é singularmente descolada do ponto de vista da verossimilhança narrativa-representativa, mas que é bastante elaborada (*Cahiers du Cinéma*, n.276, 1977: 6). Para o crítico, o trabalho distancia-se da ideologia do “discurso feminino específico” ou das “teorias sobre os papéis dos corpos”:

Trata-se, de forma muito mais rica, em **Je tu il elle**, de marcar a fronteira do corpo e da linguagem, uma turbulência sonora no limite da formação de palavras, a tangência, em alguma instância, de um barulho de fundo (ligado à voracidade oral-anal) à palavra articulada: quebras, riscos, barulhos de sucção, de lençóis se mexendo, da caneta escrevendo no papel, gritos-sussurros, choques de membros, etc. (*Cahiers du Cinéma*, n.276, 1977: 7).

Mas voltemos ao que mais impressiona o crítico: a exibição da relação sexual entre duas mulheres, uma delas a diretora do filme, que se coloca em cena. Anneke Smelik analisa a inserção da diretora alemã Helke Sander em alguns quadros do filme **The Subjective Factor** (O fator subjetivo), de 1980, interpretando em tal atitude intencional a denúncia da história como um discurso<sup>173</sup>. “No lugar de descorporificar a subjetividade autoral como acontece na maioria dos casos no cinema clássico, Sander efetivamente desmascara o nível enunciativo. Como consequência, o histórico ‘lá e então’ pode apenas ser entendido a partir

---

<sup>173</sup> Laura Mulvey também aparece brevemente no começo e no final de *Riddles of the Sphinx*, como veremos.

da perspectiva do ‘aqui e agora’<sup>174</sup> (Smelik, 1998: 40-41). Isso coloca em cheque a questão da autoria, do ator com seu filme, de acordo com ela. Além disso, Sander aparece como narradora de seu filme, fazendo uma aparição acústica, além da visual, abrindo mão de sua invisibilidade (1998: 43). A autora ocuparia uma posição de sujeito, transferida para uma personagem ficcional. Nesse momento, identificação e desejo se moldam reciprocamente. Para Smelik, o filme de Sander está situado entre a experiência subjetiva e a histórica, entre o pessoal e o político (1998: 46-47).

Acredito que este argumento pode servir à análise da inserção não gratuita da imagem de Chantal Akerman como a protagonista de seu filme. Identificação e desejo entram em cena, fazendo do pessoal a representação de um sentido político. Observando o enquadramento da última cena, resta-nos a impressão de que a diretora deixou vazia sua cadeira, saiu de trás da câmera e entrou em quadro para tomar parte da história que planejou narrar. Seu corpo também faz parte daquela história.

Bérénice Reynaud nos lembra que “[...] em toda imagem de mulher, mesmo que a *mise en scène* e a diegese não projetem mais do que um fantasma masculino, há uma mulher real, uma atriz, cuja pele, a voz, os gestos, a presença se inscrevem sobre a película e a banda de som”. Essa presença entra em relação direta com as expectadoras, gerando ressentimentos, no caso do cinema tradicional (Reynaud, 1993: 15).

No filme de Akerman, a proposta de identificação se dá por meio do prazer lésbico, o que gera um deslocamento nos padrões heteronormativos, mais do que ressentimento. A intermediação da “presença” da atriz é ao mesmo tempo eliminada e anexada à relação com as expectadoras, que têm diante de si a diretora e idealizadora da obra. Uma mulher nua, de carne, osso, pele e desejo.

Nas palavras de Kaja Silverman, “[...] o autor feminino constrói a si mesmo como um sujeito que fala e emerge como uma figura ‘dentro’ do texto”<sup>175</sup> (1988: 225). Anneke Smelik vai além no argumento sobre recepção, incluindo em sua teoria a espectadora lésbica

---

<sup>174</sup> “Instead of disembodiment authorial subjectivity as is mostly the case in classical cinema, Sander effectively unmasks the enunciative level. As a consequence, the historical 'there and then' can only be understood from the perspective of the 'here and now'. Tradução minha.

<sup>175</sup> “[...] the female author constructs herself as a speaking subject, and emerges as a figure 'inside' the text”. Tradução minha.

para dar complexidade ao modelo de espectador/a de cinema. Gênero e sexualidade estão separados na identificação desta espectadora. “Quando a diferença não é mais reduzida à diferença sexual, mas é entendida como diferença entre mulheres, a representação de um desejo feminino ativo torna-se possível, mesmo nos filmes de Hollywood”<sup>176</sup> (Smelik, 1998: 21).

Para Jean Narboni, a estratégia de Akerman consistia em exhibir-se e produzir-se para arruinar o exibicionismo e a produção; o gesto obsceno produzia outra coisa que ultrapassava o obsceno (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 10).

Se então Chantal Akerman convoca um público para vê-la se levantar, se deitar, deslocar móveis, escrever uma carta para não se sabe quem, que ela não verá jamais, comer açúcar, masturbar um caminhoneiro, escutá-lo falar, fazer sexo com outra mulher, etc., e que seu trabalho se vê coroado de sucesso, a ponto que o espectador, longe de sentir nojo ou a menor gratificação voyerista, sofre uma insistente tensão, é que deve se tratar dentro deste filme de outra coisa além de se levantar, se deitar, comer açúcar, etc. (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 9).

Em Cahiers, Jean Narboni defende o trabalho de Akerman, que ele não vê como experimental, mas como singular, e a compara a cineastas admirados e respeitados consensualmente: Godard e Straub. O crítico traz ainda um ponto de interesse para esta tese:

Está muito em questão neste momento o que poderia ser uma escrita “especificamente” feminina, do prazer feminino trabalhando as práticas artísticas, mas começamos a nos dar conta de que isso não se reduz a conteúdos reivindicativos explícitos, nem ao bom espaço feminino e às relações sem violência opostos ao espaço ruim e às relações de poder masculinos, que isso não tem nada a ver mais com a estupidez

---

<sup>176</sup> “When difference is no longer reduced to sexual difference but is also understood as difference among women, representation of an active female desire becomes possible, even in Hollywood films”. Tradução minha.

da separação entre a espontaneidade ou o vivido (dizendo-os próprios das mulheres) e o discurso ou a teoria (dizendo-os domínios masculinos)<sup>177</sup>. Talvez, para aprofundar esta questão, será necessário buscar em Chantal Akerman, pelo lado desse nível cosmogônico de uma criação do mundo que avança apenas por seu desregramento (Cahiers du Cinéma, n.276, 1977: 11).

Narboni conclui, explicando que interessam a ele aqueles que afrontam a questão dos impasses do desejo e do impossível real.

Anneke Smelik atenta para a necessidade dos estudos fílmicos de elaborar os modos complexos pelos quais o meio conta suas histórias para entender como são dispostos enunciação e desejo, ou seja, como o “autor fora” e o “autor dentro” estão de fato inscritos no filme (Smelik, 1998: 49; 54).

Os filmes de Chantal Akerman nos anos 1970, sem perder de vista a estética e o viés artístico, buscam implodir um mundo que esconde, que omite sentimentos, desejos ou relações tidas como abjetas. Expondo na tela de maneira clara uma relação lésbica, depois da trajetória escura da narrativa, ela parece revelar um negativo, exagerando em seus contrastes, passando com isso a mensagem que Narboni conseguiu captar, que as reivindicações não precisam ser feitas apenas de uma forma e que por vezes não são literalmente panfletárias. A cineasta mostra que o desejo das mulheres existe e que ele não necessariamente se apresenta como o aconselhado por normas de conduta. Certamente seus filmes não foram tão “comerciais”, mas eles movimentaram sensivelmente a crítica cinematográfica europeia.

Vamos passar agora à análise de um trabalho prático, realizado experimentalmente sobre bases teóricas, pelas mãos de quem fez também a crítica e a teoria do cinema naqueles anos.

---

<sup>177</sup> Ou seja, no senso comum, repete-se nas relações de gênero a argumentação que encontramos sobre os países do Norte e os do Sul, sendo os primeiros detentores do discurso ou da teoria, enquanto os últimos, subalternos, ficam com a espontaneidade e o vivido.

## 2.5.4 Laura Mulvey – a teoria na prática

Ao citarmos Laura Mulvey, devemos lembrar mais uma vez que se trata da mais conhecida teórica e crítica feminista do cinema dos primeiros debates, a partir do já mencionado ensaio *Visual pleasure and narrative cinema*, de 1975. Mas quando falamos em Mulvey cineasta feminista, nos referimos inicialmente ao filme **Riddles of the Sphinx** (Os enigmas da Esfinge) cuja assinatura ela divide com o marido e também teórico do cinema Peter Wollen.

**Riddles of the sphinx.** 1976. Direção e roteiro: Laura Mulvey e Peter Wollen. Cores. 92,<sup>178</sup>.

Neste filme, Mulvey-diretora esforça-se para mostrar na prática o que a teoria feminista discutia em ideias e textos, juntando em uma mesma experiência sua proposta e a de Claire Johnston, buscando levar adiante um “contra-cinema”, que denunciasses a hegemonia das construções filmicas que buscavam normatizar a situação das mulheres na sociedade por meio da linguagem das telas.

Maluf, Mello e Pedro comentam o filme **Riddles of the Sphinx**: “[...] o tema do Édipo e da esfinge é revisitado para tematizar a questão da maternidade e do triângulo edípico, destacando a relação mãe-filha e a Esfinge como uma espécie de “mãe mítica”, associada à ideia da ‘maternidade como mistério’ e como ‘resistência ao patriarcado’”. As autoras explicam que, na forma, Mulvey busca levar adiante seu projeto de um contra-cinema, isto é, “desmontar os mecanismos de prazer visual do cinema narrativo, provocando um deslocamento do olhar e do sentido” (Maluf, Mello, Pedro, 2005: 348).

Como isso acontece? A numeração que fragmenta o filme sinaliza um aspecto quase didático, que garante que o que vai ser visto na tela trata-se de uma produção. A narração inicial, em voz *off*, parece seguir de modo padronizado, como qualquer outro filme de ficção ou documentário, mas qualquer efeito de verdade é imediatamente destruído com a aparição em cena da narradora: a própria diretora, de microfone em punho atrás de um gravador, torna-se personagem extradiegética.

Após a apresentação de uma versão feminina para o mito da Esfinge, que discute a exclusão e a supressão das mulheres da esfera das

---

<sup>178</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

decisões sociais e o dilema feminino diante da maternidade, entra em quadro a Esfinge egípcia, masculina, mas que a diretora reverte em símbolo feminino ao enquadrar repetidamente seus lábios, visto de diversos ângulos, por vezes assemelhando-se a uma vagina.

O episódio de número 4 traz parte de um texto em caracteres, que começa a contar a história da personagem Louise e abre o primeiro giro de câmera de 360°: “Talvez Louise esteja próxima demais da sua filha. Quanto tempo mais ela pode rejeitar o mundo de fora, outras pessoas e outras demandas? Seu marido frequentemente”<sup>179</sup>. Não podemos ler mais do que isso e, mesmo com as tecnologias digitais atuais a nos favorecerem, permitindo o congelamento do quadro e a leitura mais demorada, temos que fazer um esforço para juntar as frases do início de cada fragmento, que aparecem intercaladas, sem seguir uma sequência lógica. A prática de fragmentação acompanha toda a montagem da película. A vida de Louise começa a ser desvendada em círculos, cada *looping* de câmera fecha um plano-sequência, completando um ciclo de seu cotidiano dentro, depois fora de casa.

O primeiro deles acontece na cozinha, enquadrando painéis sobre um balcão. A voz em *off* parece um mantra, de maneira cadenciada, traz frases cortadas que marcam o cotidiano e os sentimentos dessa mulher. “O tempo passa, continua indo, continua passando”, “lendo um livro”, “coisas para cozinhar”, “lida doméstica”, “manter limpo”, “manter o contato com a realidade”, “perder o controle”, “coisas para dizer”, “tempo de se preocupar”, “tempo de segurar”, “coisas para segurar”, “tempo real”, “tempo estagnado”, “continuar indo”, “continuar olhando”, “coisas para esquecer”, “coisas para deixar”, “nenhum tempo perdido”, “é tempo de fazer”.

O meio do tronco de Louise em quadro (como em **Jeanne Dielman**) mostra uma mulher aos pedaços, executando tarefas domésticas em seu próprio tempo e rotina: ela alimenta a filha, também prepara um bolo, lava a louça, depois mexe em uma panela no fogão, retira a comida e coloca-a sobre um prato. Uma mão de homem entra em cena e pega comida de uma panela; a câmera chega ao seu corpo, também cortado, que segura um jornal com um braço e tem a outra mão no bolso da calça. A cena termina, depois de seis minutos de duração. A música forte e cadenciada reforça a construção de um cotidiano de

---

<sup>179</sup> “Perhaps Louise is too close to her child. How much longer can she reject the outside world, other people and other demands? Her husband often”.

Tradução minha.



repetições e de angústia. Como Akerman, Mulvey e Wollen, ao representarem uma dona de casa em seu filme, exploram sua rotina por meio da repetição – peça do laboratório de cinema feminista.

A tomada seguinte acontece no quarto da filha, novamente iniciando o giro pela direita, focando bonecas, casinhas e outros brinquedos; a criança, de aproximadamente dois anos de idade, é mostrada no berço, na hora de dormir. A narradora lança outras palavras: “esforço”, “estar perto”, “memória”, “depressão”, “confiança”, “sangue”, “comida”, “sangrar”, “dor”, “fazer rir”, “fazer amor”, “mistérios”, “eu realmente me importo”, “me importo com as roupas”, “me importo com a criança”, “mais do que eu poderia ter feito”. Este giro é menor e termina em 3 minutos. A música é menos intensa, mas ainda assim de cadência repetitiva.

A outra cena mostra o marido preparando as malas para sair de casa, coloca-as no carro. Desta vez ele aparece de corpo inteiro, assim como ela – mas não seu rosto, que só é revelado quando ela tem que se expor, ir ao espaço público –, que carrega a filha para ver o pai partir. A voz da narração ocupa o espaço do silêncio: “eu poderia ter chorado”, “eu poderia ter morrido”, “transformado o calor em frio”, “estou escondida”, “na tempestade”, “protegida”, “o calor [junto com o homem] entrando no carro”, “maternidade”, “proteção”, “o calor considerado nada”, “o calor em frio, congelado, controlado”. No fim do *looping*, o agora ex-marido se despede, sem entrar mais na casa, e vai. Elas olham pela janela. O desolamento representado nessa imagem finaliza o ciclo doméstico.

O próximo giro é mais dinâmico e mostra mãe e filha chegando a uma creche, onde as crianças brincam, falam, trocam de roupas. Lá, Louise conhece Maxine, que vai ajudá-la a conseguir emprego. O som não é mais musical, o filme passa a trazer o áudio ambiente da creche e dos outros lugares mostrados. O fragmento de texto que abre a cena traz o protesto sobre a condição das mulheres que trabalham e que têm crianças para cuidar. A sociedade “[...] nega a elas facilidades e com frequência parecem estar sendo punidas por deixarem seus lugares adequados”<sup>180</sup>. O acesso das mulheres ao trabalho não é facilitado. Louise é contratada como telefonista e é repreendida por ligar para Maxine na creche para saber se a filha está bem naquele primeiro dia de separação. Na sequência, todas as telefonistas (profissão considerada

---

<sup>180</sup> “[...] denies them facilities and often seems to be punishing them for leaving their proper place”. Tradução minha.

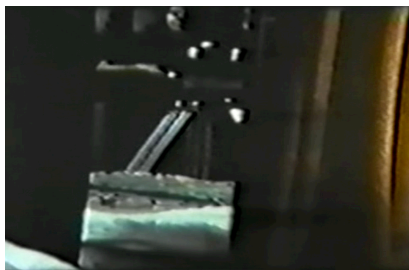
feminina) estão no café e conversam sobre suas dificuldades na conciliação com a criação de filhos, além dos baixos salários. Em outra tomada, algumas mulheres seguem em um carro para tentar reivindicar direitos no sindicato.

O texto apresentado em caracteres informa que a amizade com Maxine trouxe a Louise outras perspectivas. Aparecem na rua à noite, fazendo compras com a pequena Anna. Na próxima cena diurna, num parque com a filha, a voz em *off* discute as diferentes possibilidades para as mulheres que tentam conciliar trabalho e família; fala da revolução e liberação das mulheres e também da diferença sexual. No quintal da casa da mãe de Louise, vestidos, saia e camisola no varal denunciam um cotidiano feminino, sem a presença de homens. Ela teve de deixar a filha com a avó para poder trabalhar. Os caracteres informam que, para ela, a retomada do contato com sua mãe significava uma volta ao passado.

Por fim o giro da câmera toma outro sentido, virando dessa vez para a esquerda, quando Louise e Maxine vão visitar Chris, o ex-marido. Ele está editando um filme que fala sobre a relação entre a mãe e um filho e as dificuldades com os maus tratos na creche. Louise comunica que vai morar com Maxine e quer vender a casa.

A cena seguinte é aberta com caracteres que dizem que ela teria que usar uma máscara (*masquerade*<sup>181</sup>) e se trancar em um mundo de imagens onde cada uma necessita se sentir protegida dentro, diante dos olhares dos outros. Esta frase remete diretamente à questão teórica do olhar e do “prazer visual”; as mulheres teriam que buscar alternativas para se proteger e se posicionar.

Na casa de Maxine, Louise lê filosofia e conversa com a amiga. A cena traz um jogo de espelhos que vão sendo enquadrados pela câmera que gira, mostrando as duas em ângulos que variam de acordo com seu movimento anti-horário, adotado depois das novas escolhas e da mudança de vida. Em seguida, a cinegrafista também é enquadrada através do espelho (foto), sua



---

<sup>181</sup> Alguns anos depois, Mary Ann Doane trabalharia teoricamente a questão da “masquerade” como a mulher que se caracteriza de maneira excessivamente “feminina” e sedutora (Doane, 1982).

imagem com a câmera sobre um tripé permanece em cena por alguns segundos – tempo suficiente para desvendar o filme como construção –, ela parece dançar. Este giro de 360° (*looping*) é a maior tomada da película, com quase 10 minutos de duração. Depois dele, um retorno ao início do filme (como mais um *looping*), pois a tomada seguinte mostra as múmias egípcias em uma sala do British Museum, em Londres. Três palavras são repetidas: *capital, delay, body* (capital, atraso, corpo). A voz continua: “ela finalmente conseguiu o que queria”, “ela se protegeu”, “ela ouviu uma voz: a voz da Esfinge”, “a voz parecia familiar, ela sorriu”, “em sua mente, ela se filmou até o fim”. Terminam os círculos que, de acordo com a cineasta, diziam onde a cena deveria parar. “Nós estávamos interessados na forma pela qual o cinema cria seus próprios padrões, ou o círculo cria seu próprio padrão” (Mulvey apud Maluf et alii, 2005: 355).

O filme assume outra estética. A câmera está fixa, mas há um jogo com as cores, que estouram as cenas em verde, alaranjado, preto e branco. Em um palco vemos uma mulher pendurada em cordas, que se balança e faz acrobacias. Outra faz malabarismos com pequenas bolas. Uma última se contorce no chão. As cenas são acompanhadas de uma música animada, que em alguns momentos acelera. As sombras na parede remetem a espelhos daqueles corpos.

O último fragmento de **Riddles of the Sphinx** mostra mais uma vez Mulvey diante do gravador, voltando e ouvindo as narrações que são usadas no filme, como se as escolhesse. Faz anotações. A voz ecoa: “ensanguentando o leite”, “o sangue sobre a sopa”. Ela escreve e avança a gravação. A vida cotidiana explorada na película ganha a profundidade do diálogo com o mito, com a filosofia e com a psicanálise. O sacrifício da mãe tem a cor do sangue. Os sonhos, o inconsciente, os espelhos constroem a linguagem fílmica e criticam o que poderia ser tomado como real. O filme termina com a imagem de um jogo onde as bolas são guiadas a percorrer um labirinto e chegam a um pequeno retângulo.

Mary Ann Doane informa que **Riddle of the Sphinx** foi comentado na época pela evocação da esfinge como figura de feminilidade, reprimida pelo mito do Édipo; de acordo com ela, a radicalidade do ato era criticada, assim como o essencialismo. “A força desta crítica está em sua exposição da inevitável aliança entre ‘essência feminina’ e o natural, o dado, ou precisamente o que está fora dos arranjos da ação política e portanto não é manejável à mudança” (Doane, 1988: 218-219). A superexploração do essencialismo o implode.

Para Doane, o filme de Mulvey elabora uma nova sintaxe ao “falar” diferente o corpo feminino. Ela afirma que a câmera circular que demarca o espaço da *mise en scène* em **Riddles of the Sphinx** é mais crítica para uma discussão do filme do que o status da figura da esfinge como mulher. “O filme efetua um deslocamento contínuo do olhar, que ‘captura’ o corpo da mulher apenas acidentalmente, momentaneamente, recusando-se a segurá-lo ou fixá-lo no quadro” (Doane, 1988: 226).

A própria Mulvey conta que, no momento da idealização e realização do filme, buscava um cinema iconoclástico, que questionasse a representação das mulheres e desfamiliarizasse o modo como elas eram vistas; pensava em termos de esquerda, não acadêmicos, segundo ela (apud Maluf, 2005: 352-354). Mesmo assim, sua prática e teoria foram incorporadas aos estudos acadêmicos de cinema. O ritmo de seu filme e a proposta que ele traz entram em diálogo com outras cineastas como Chantal Akerman, como pudemos observar acima com a análise detalhada de **Jeanne Dielman** e a incursão por **Je tu il elle**.

Procuramos tomar esses filmes como documentos para a pesquisa histórica, considerando os sinais do tempo em que foram realizados, além das marcas de suas autoras, que criaram discussões por meio de imagens e de todo o aparato cinematográfico, inserindo-se em disputas políticas centrais na construção do conhecimento contemporâneo e na constituição de novas subjetividades. As realizadoras europeias tiveram mais liberdade de expressão e, apesar de *Jeanne Dielman* nos informar de certo modo a experiência cotidiana do pós-segunda guerra europeu, francesas e britânicas estiveram distantes e alheias aos traumas e às ameaças das ditaduras militares, uma situação vivida pelas cineastas brasileiras e outras latino-americanas nas primeiras décadas de sua inserção no meio cinematográfico.

O sentido de conduzir minha própria narrativa até aqui sinaliza a opção de construir uma perspectiva historiográfica por meio de mapeamentos (cartografias) e circulações. Dizer que a teoria feminista foi difundida entre as cineastas que surgiram no Brasil naquele momento seria forçar um caminho ou uma ligação entre os elementos desta tese. O que penso ser relevante para a pesquisa é a percepção de que os debates em torno do “cinema de mulheres” e das novas diretoras, também elas abordadas como as “novas mulheres”, impulsionou os trabalhos de muitas delas, abrindo portas e possibilitando financiamentos. Como afirmou Varda, era “moda” falar de mulheres. Portanto, entendo o acontecimento do cinema de mulheres no Brasil e fora dele, na América Latina ou em outros países considerados

subalternos, como linhas de um rizoma irrigado pelos ares de um tempo, movido pelo desejo de mudança e transformação por parte desses novos sujeitos sociais: as mulheres.

O ar do tempo ventilava e semeava tudo isso, enquanto pelos caminhos da terra linhas paralelas ou cruzadas mapeavam o surgimento de novas realizações fílmicas, diferentes, semelhantes, próprias. Antes de chegar às cineastas brasileiras, penso que cabe aqui ainda mais algumas observações sobre circulação.

A chilena Nelly Richard é outra autora que discute a apropriação das teorias dos chamados países do “centro” por aqueles considerados de “periferia”. Para ela, as operações de códigos das práticas subalternas reinterpretam e criticam hibridamente os signos da cultura dominante, a partir do seu interior (2002: 148). A autora ataca e desconstrói os argumentos das feministas dos países do Norte, que apontam para a divisão entre a teoria produzida por elas e a experiência compartilhada pelas latino-americanas. De acordo com ela, muitas teóricas escrevem a partir de elaborações formuladas por mulheres latino-americanas, desconsideradas quanto à produção teórica. Além disso, para ela, “‘contexto’ e ‘experiência’ designam, neste caso, o modo contingente e situacional através do qual as feministas latino-americanas produzem teoria” e um “conhecimento situado” (Richard, 2003: 146). Acrescento que essa diferença foi historicamente construída, já que as latino-americanas tiveram acesso à universidade, por exemplo, há menos de cem anos.

Em âmbito distinto, podemos pensar a representação das mulheres no cinema em contraposição à autenticidade do vivido, numa escala hierárquica que relega a mulher a uma condição subalterna diante da representação de sua própria imagem. Além disso, no contexto localizado das realizadoras de cinema, os interesses e o desejo de expressão e legitimação funcionavam como filtros para a escolha dos filmes e teorias aos quais elas podiam ter acesso e compartilhar. Pensar em termos de globalização e transnacionalidade cultural pode parecer interessante, mas estes conceitos mostram-se insuficientes para dar conta do local e do específico – chão da produção cinematográfica latino-americana – que não encontra eco nem simetria fora de seu próprio contexto naquele momento.

Vamos passar agora ao cinema brasileiro, no do qual as realizadoras pesquisadas tiveram de atuar em duas frentes de luta: a da resistência ideológica ao regime autoritário e a do movimento pelo

“basta” a sua submissão social, histórica, cultural e também econômica de gênero.

### 3 NO BRASIL: CINEMA, FEMINISMOS E DITADURA

Nosso contexto de análise vai dos anos 1970 até meados dos 1980. No Brasil, a ditadura civil-militar instaurada em 1964 e recrudescida a partir de 1968 com o Ato Institucional Número 5 (AI-5<sup>182</sup>), do governo Costa e Silva, passando pela linha dura de Emílio Garrastazu Médici, começou a se distender aos poucos com Ernesto Geisel na presidência, a partir de 1974, até chegar à anistia política em 1979, sob as rédeas do general João Batista Figueiredo; o final veio em 1985. Mas as eleições diretas para presidente aconteceriam apenas quatro anos depois e os métodos violentos e os traumas gerados pelo regime repressivo não foram prontamente suprimidos<sup>183</sup>. A produção artística durante o governo militar, e também depois dele, estaria fortemente marcada.

Neste capítulo abordaremos o cinema realizado por mulheres brasileiras no contexto da ditadura civil-militar, relacionando-o a uma especificidade latino-americana e buscando compreender as

---

<sup>182</sup> O Ato Institucional Número 5 foi baixado pelo governo do comandante do Exército, o general Costa e Silva, como resposta à manifestações contra a ditadura (inclusive de membros do Congresso Nacional, como o deputado Márcio Moreira Alves) e à ameaça comunista que os militares viam nessas manifestações, promovidas principalmente pelo movimento estudantil. Com o Ato, o Congresso Nacional foi fechado e o governo militar ganhou autonomia para cassar mandatos de parlamentares e perseguir e punir qualquer cidadão opositor ao regime. O ato durou dez anos, como o período mais duro dentro do regime. A partir dele, os exílios forçados e voluntários de brasileiros no exterior tornaram-se numerosos e sem tempo definido. Uma versão resumida da história do AI-5 pode ser encontrada no texto de Maria Celina D'Araújo disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Diversos autores trabalham sobre o tema, entre eles Daniel Aarão dos Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Sá Motta (2004).

<sup>183</sup> De acordo com Daniel Aarão dos Reis (2012), “Em 1979, os Atos Institucionais foram, afinal, revogados. Deu-se início a um processo de ‘transição democrática’ que durou até 1988, quando uma nova Constituição foi aprovada por representantes eleitos pela sociedade. Entre 1979 e 1988, ainda não havia uma democracia plenamente constituída, mas é muito claro que já não existia uma ditadura”. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sol-sem-peneira>. Acesso em 26.01.2013.

singularidades dessa produção filmica e seus múltiplos atravessamentos. Como fatores de resistência, o cinema e estas cineastas seriam peças-chave nas “revoluções moleculares” travadas contra o regime militar, mas também contra as diversas formas de opressão, que trazem à tona outras lutas relativas à liberdade<sup>184</sup>.

Cartografando linhas de fuga do rizoma-cinema, entendo que algumas diretoras lograram com suas construções cinematográficas representar personagens mulheres que tiveram algo a dizer e que trouxeram um protagonismo feminino às narrativas, de modo algum descoladas de outras histórias. Os filmes realizados por elas aparecem como num emaranhado de relações, ou “processos transversais” e de subjetivação (Guattari, 1996: 74), que os conectam a outros discursos e ao contexto vivido. Buscaremos compreender aqui como eles foram articulados e que tipo de estética cinematográfica construíram, tendo como base o diálogo com o cinema feminista, de um lado, e com o cinema latino-americano, perpassado pelo viés das ditaduras militares, de outro.

Mobilizadas com frequência no plural, as histórias ou os olhares cruzados remetem a objetos de estudo variados, cujo encadeamento é observado sob o ângulo dos cruzamentos. As singularidades que constituem este plural designam a especificidade de uma história ou de um olhar entre outros que, a um dado momento e lugar, são cruzados (Werner e Zimmermann, 2004: 7). “Longe de se limitar a um efeito de redução macroscópico, o estudo do transnacional faz aparecer uma rede de inter-relações dinâmicas, cujos componentes são em parte definidos por meio dos laços que mantêm e das articulações que estruturam suas posições”<sup>185</sup> (2004: 28). Isso torna-se relevante ao tratarmos de inserções e comparações de práticas que se tocam ou mesmo se distanciam, aproximadas pelo recorte temporal.

Ao contrário de uma imagem homogênea, como aponta Heidrun Friese (2004: 121) ao criticar visões datadas sobre o mundo

---

<sup>184</sup> Para Félix Guattari, fazem parte do que chama “revolução molecular” lutas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente do desejo, etc. (1985 [1977]: 219). Entre essas lutas encontram-se o movimento feminista, o movimento negro e o movimento pela diversidade sexual, além da luta de classes.

<sup>185</sup> “Loin de se limiter à un effet de réduction macroscopique, l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions”. Tradução minha.



mediterrânico, o espaço latino-americano torna-se ainda mais heterogêneo se abordarmos países como Brasil, Argentina, Cuba e México. Sendo que o Brasil muitas vezes não é considerado parte do “corpo” que formaria a América Latina. Este aspecto e suas consequências não podem ser negligenciados.

O período a que me reporto traz consigo a centralidade da imagem, seus efeitos imediatos e as respostas que provocam no mundo contemporâneo. O cinema chamado feminista e os filmes realizados por mulheres, focados em temáticas caras ao feminismo como instrumentos de uma retórica política, foram centrais para difundir o debate e a crítica sobre a situação das mulheres também no continente latino-americano. A crítica do cinema, ligada a princípio ao movimento feminista europeu e estadunidense, como vimos, dava o tom das teorias que se buscava elaborar naquele momento e que foram representadas nas telas por algumas cineastas. Os debates travados por teóricas feministas movimentavam e criavam demandas nos aparatos filmicos, como também acompanhamos no capítulo anterior. Mas no Brasil, e em outras partes da América Latina, as cineastas que rodavam seus filmes naquele momento tiveram de lidar com outro tipo de barreira, para além da então chamada “condição feminina”.

Ao falarmos sobre realizações cinematográficas paralelas, dentro de um mesmo período da história, faz-se necessário um exercício de fragmentação, pois os contextos podem ser os mais diversos no movimento de circulação e no cruzamento de fronteiras nacionais e culturais. Apesar das polêmicas que isso possa suscitar nas teorias atuais, vivemos na América Latina uma situação própria e lidamos o tempo todo com o fantasma da subalternidade e do deslocamento.

O período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, a chamada Guerra Fria entre os blocos capitalista e comunista, esteve permeado por tensões e conflitos que alcançaram momentos de pico com a Revolução Cubana (1959), a Guerra do Vietnã (1959-1975) e a independência das ex-colônias africanas, tendo como marco principal a libertação da Argélia do jugo francês (1962). Diante de tal panorama, os Estados Unidos (grande representante do bloco capitalista) deram suporte à repressão sobre qualquer manifestação de esquerda no território latino-americano, incluindo, é claro, o Brasil. As ditaduras militares se proliferaram na região, com métodos padronizados de prisões, torturas e mortes, muitas vezes encobertas sob o inquietante termo “desaparecimento”.

Todo o aparato militar, interligado pela chamada Operação Condor<sup>186</sup>, agia no sentido de abafar a efervescência política, mas também cultural, que acontecia na região. Como corte e resposta ao movimento de contracultura, “a moral e os bons costumes” eram pregados como lei, como forma de manter o controle social, com o apoio da elite econômica, da igreja católica (apesar da resistência interna da chamada Teologia da Libertação), da mídia e com o esmagamento dos movimentos sociais. As promessas de crescimento econômico aos países “em desenvolvimento” e os avanços tecnológicos visando o consumo começaram a fazer parte do sonho da camada média da população, cujas mulheres – mães, filhas e esposas – deveriam ser mantidas no conforto e no cuidado de seus lares. O ambíguo apelo à modernidade, também para as mulheres, as colocava em uma situação de duplo chamado, criando assim um paradoxo: enquanto o projeto nacional as queria no âmbito doméstico, os anos 1970 foram cenário do grande salto da entrada das mulheres no mercado de trabalho brasileiro<sup>187</sup>.

Foi neste contexto que algumas latino-americanas tomaram as câmeras e começaram a rodar seus filmes. Buscamos aqui compreender como elas realizaram essa tarefa e quais estratégias traçaram diante da dupla opressão por serem mulheres incursionando em um território predominantemente habitado por homens – o cinema – e por terem de lidar com a repressão militar nos âmbitos político e moral. Como sinaliza Guattari, devemos considerar que há singularidades envolvidas num processo geral de desterritorialização, “[...] objetos poéticos enquanto rupturas de percepção, enquanto composições de processos de sensibilidade, de representações heterogêneas, que em dado momento vão se organizar segundo um determinado perfil, que não poderá ser remetido às referências dominantes” (Guattari; Rolnik, 1996: 82). Os

---

<sup>186</sup> Sobre a Operação Condor, cf. Caloni, 2005.

<sup>187</sup> De acordo com o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – enquanto a participação dos homens no mercado de trabalho passou de 71,8% no Censo de 1970 para 72,4% no Censo de 1980, a entrada das mulheres cresceu de 18,5% para 26,6% no mesmo período. Em 2000 esse número passou para 44,1% e no Censo 2010 para 66,4%. Mesmo assim, a maioria ainda recebe salário menor que o dos homens para as mesmas funções. Sobre mulheres no mercado de trabalho dos anos 1970 aos 2000, ver GUEDES e ALVES, 2004. Sobre o Censo 2010 cf.

[http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=1567&id\\_pagina=1](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1567&id_pagina=1).

filmes aqui analisados podem ser olhados como linhas de fuga – se considerarmos como linhas centrais a ditadura, a opressão de gênero e o próprio meio cinematográfico – que transmitem novas sensibilidades e levam a uma ruptura com o sistema repressivo e seus padrões dominantes.

Diferentemente do panorama argentino, cubano ou mexicano, já na década de 1960 algumas brasileiras estavam por trás das filmadoras, trazendo à tona a temática do que se chamou naquele momento a “condição feminina”. É certo que não foram as primeiras mulheres diretoras da história local<sup>188</sup>, mas falamos aqui sobre o trabalho focado nos lugares e posições das mulheres, com todas as questões que isso podia suscitar. Curiosamente, décadas depois, as mesmas realizadoras ainda trabalharam relações de gênero nas suas contribuições ao panorama filmico brasileiro.

Veremos que nem todas elas assumiram uma identificação com o feminismo. Isso implicava certo peso, não só pelo estigma forjado para as feministas, que as associava a figuras de mulheres masculinizadas e contra os homens, mas também pelas implicações políticas e estéticas dessa identificação no campo do cinema e da criação artística em geral. A denúncia desse estigma aparece em diversos documentos, como periódicos feministas do período, e também nos depoimentos de muitas mulheres que demoraram a tomar essa posição<sup>189</sup>. No entanto, as questões trazidas por seus filmes nos remetem à emergência simultânea do sujeito “mulheres”<sup>190</sup> no cenário mundial. Ou seja, não é pelo fato de

---

<sup>188</sup> As raras diretoras na história do cinema brasileiro, anterior à concepção dos “novos cinemas”, foram Cléo de Verberena e Carmen Santos, nos anos 1930; Gilda de Abreu, na década de 1940; as italianas que dirigiram filmes no Brasil, Maria Basaglia e Carla Civelli, nos anos 1950; e Zélia Costa, que dirigiu um longa metragem no começo dos anos 1960. Essa escassez justifica a novidade da realização filmica por parte das mulheres, que tomam a cena de maneira mais representativa a partir dos anos 1970. Além das diretoras privilegiadas nesta tese, encontramos nesta década os nomes de Suzana Amaral, Tânia Savietto, Vanja Orico, Lenita Perroy, Vera Figueiredo, Maria do Rosário, Mariza Leão, Ana Maria Magalhães, Lygia Pape, Eliane Bandeira e Marília de Andrade. Cf. Holanda, 1990.

<sup>189</sup> O Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH – da UFSC dispões de cerca de 150 entrevistas realizadas no espaço geográfico do Cone Sul com mulheres que se identificaram com o feminismo nas décadas de 1970 e 1980. Cf. tb. Veiga, 2009.

<sup>190</sup> “Mulheres” foi o termo que substituiu “mulher”, vigente nos anos 1970. O plural utilizado pretendia dar conta das diferenças entre as mulheres e da

algumas cineastas não se dizerem feministas que seus filmes não possam trazer questões específicas do movimento e contribuir para uma articulação, sendo apropriados como instrumentos para essa “revolução”. Acompanhamos este processo, por exemplo, nas páginas da revista Women & Film, analisada no capítulo anterior.

Mesmo uma identificação assumida com o feminismo pode ser tratada como contingencial e estratégica, não fixando qualquer identidade, como propõe o argumento de Stuart Hall. Para ele, identificação é um processo de articulação, não uma totalidade, podendo ser sempre sustentada ou abandonada. “E uma vez que, como um processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’” (Hall, 2005: 106). Assim, observo o cinema dirigido por mulheres principalmente nos anos 1970 como uma articulação em torno de reivindicações específicas, que ganha outras nuances através do tempo e do espaço, e não busco o limite da autodenominação ou da adesão das cineastas ao feminismo. Seus filmes podem ser analisados como elementos de conscientização, dentro da proposta trazida por esta tese. Por outro lado, não é o fato de ser mulher que define as representações trazidas pelas narrativas de uma cineasta. Uma mulher também pode ter sua visão impregnada por imagens, conceitos e práticas machistas ou preconceituosas.

Sobre a atuação de mulheres cineastas, Kaja Silverman teoriza o desejo autoral e a subjetividade feminina nos filmes, buscando abrir “[...] um espaço teórico a partir do qual seja possível ouvir a voz feminina falando uma vez mais no ‘interior’ do filme”, como o ponto onde o sujeito autoral é construído<sup>191</sup> (Silverman, 1988: 188). A autora propõe pensarmos autoria e subjetividade em uma relação de proximidade (1988: 202).

As três cineastas brasileiras analisadas neste capítulo, e que são os eixos centrais desta tese, lidaram com a questão do feminismo de maneiras distintas. Tereza Trautman teve conhecimento das discussões levantadas pelo movimento, chegando a participar delas, assim como Helena Solberg. Ainda jovem, Trautman encarou de frente a barreira moral levantada pelo regime militar e pela sociedade conservadora

---

pluralidade de posicionamentos de sujeitos que emergia. Cf. Soihet e Pedro, 2007.

<sup>191</sup> “[...] a theoretical space from which it might be possible to hear the female voice speaking once again from the filmic ‘interior’”. Tradução minha.

brasileira, lançando às telas a liberação sexual das mulheres e o direito ao corpo em seu filme de estreia, **Os homens que eu tive**. Helena Solberg foi ao encontro do efervescente movimento feminista estadunidense dos primeiros anos 1970, tendo sido tocada por suas discussões e incorporando-as ao seu trabalho como cineasta (seu primeiro curta-metragem, realizado em 1966 no Brasil, já trazia questões de gênero) ao longo de boa parte de sua carreira. Ana Carolina Teixeira Soares, identificada em primeiro plano com o “cinema de autor” e com a função artística de sua obra, rejeitou a associação com o feminismo. Trabalhando sobre o que ela própria chamou a “condição feminina” nos filmes que analisarei abaixo, a diretora segue a linha das reivindicações feministas da não submissão e da busca pela igualdade, daí a relevância de seus filmes para a linha argumentativa desta tese. Talvez seja importante esclarecer que esta pesquisa não buscou homogeneidade ou linearidade na escolha de filmes ou diretoras, mas, contrariamente a isso, os modos singulares com os quais cada uma delas lidou com o desafio das representações cinematográficas, diante da complexidade do contexto político-social daquele momento, criando, com seu agenciamento, linhas de fuga e de contestação.

Começaremos com Tereza Trautman, cineasta que teve sua vida pessoal, profissional e seus desejos atravessados pela ação da censura militar sobre seu primeiro filme. Como foi dito, ela tomou parte ativa nas discussões levantadas por sua geração sobre a abertura de novas possibilidades para as mulheres. Sua história nos informa um posicionamento político claro no sentido das ideias feministas e da resistência cultural à ditadura civil-militar. A ela foi dada a mais dura das respostas do regime sobre o lugar das mulheres na esfera social brasileira.

### 3.1 TEREZA TRAUTAN – NO MEIO DO CAMINHO, UMA PEDRA

Tereza Trautman começou cedo uma promissora carreira cinematográfica, como montadora de filmes e depois dirigindo em 1971 o episódio “Curtição” para o longa-metragem **Fantástico, os deuses do sexo** (89 min.). Em seguida veio a parceria com o marido Alberto Salvá, na qual ela atuou como produtora em **Revólveres não cospem flores** (1972); como atriz e roteirista em **Os maníacos eróticos** (1975); e como assistente de direção em **Ana, a Libertina** (1975). O primeiro

longa-metragem dirigido, escrito e montado por Trautman, **Os homens que eu tive** (1973), contou com a fotografia e a câmera de Salvá. O filme geraria polêmica, deixando evidente a repressão militar sobre a busca de liberação das mulheres.

Em 1973, enquanto grande parte do mundo vivia a plena transformação social, cultural e política, impulsionada pelas manifestações ocorridas principalmente no ano de 1968 e a entrada em cena do Movimento de Liberação da Mulher e do movimento feminista, no Brasil tal efervescência esbarrava em alguns obstáculos. A ditadura civil-militar, recrudescida a partir do já mencionado AI-5, impunha à sociedade rédeas mais do que puxadas. Era o momento do intenso combate do exército à esquerda, armada ou não. Entre os denominados “subversivos” estavam principalmente estudantes, trabalhadores, artistas e outros intelectuais de esquerda, inconformados com o regime autoritário de um governo que abafava e reprimia as manifestações que lhe fossem contrárias. Muitos foram perseguidos, presos ou exilados, diante do lema central da ditadura: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, onde amar o país significava estar de acordo ou ao menos resignado à mão militar do poder.

Podemos afirmar que a censura aos meios de comunicação<sup>192</sup>, reconhecendo sua importância ideológica, funcionou como um aparato paralelo de repressão, montado para “cortar” aquilo que não encontrasse a convergência com o projeto militar para a Nação brasileira. Reportagens, músicas, filmes, artes plásticas, tudo passava por uma “edição” ideológica, o que muitas vezes gerava um resultado totalmente diferente do que era proposto na autoria. Por outro lado, a licença poética, a alegoria e a ficção permitiam certo espaço de manobra política no campo das artes.

Em meio a esse contexto, a cena cinematográfica brasileira ganhou contornos curiosos na década de 1970 com a já mencionada exigência da exibição de filmes nacionais. Os filmes a serem exibidos não poderiam de maneira alguma questionar o regime. Com a exceção de alguns poucos que ainda assim tentavam fazê-lo, o gênero cinematográfico brasileiro que ficou conhecido como “pornochanchada” dominava as telas brasileira com suas cenas picantes de erotismo (Malafaia, 2007: 345).

O prefixo “pornô” não tem a correspondência explícita dos dias de hoje, mas os corpos das mulheres eram fartamente exibidos, seguindo

---

<sup>192</sup> Sobre cinema e censura, cf. Stigger; Gerbase, 2012 e Pinto, 2001.

a fragmentação orientada pela censura – um seio de cada vez<sup>193</sup> (Giordano, 2010). As atrizes desses filmes eram automaticamente classificadas como prostitutas, pois estavam ali como duplo objeto de satisfação masculina: para os homens com quem se relacionavam nas películas e para o público espectador, nas salas de cinema.

A pornochanchada criou de certo modo um estigma sobre o cinema brasileiro, identificado pela nudez e pelo erotismo. Tendo como pólo de produção a chamada Boca do Lixo, no centro de São Paulo, seu sucesso de público influenciou outros diretores do cinema autoral, como Ana Carolina e Arnaldo Jabor, de acordo com Alberto da Silva (2010: 136).

Mesmo a partir dos anos 1980, quando o gênero cinematográfico perdeu força para as produções televisivas, os filmes que vieram depois ainda traziam a marca das cenas de nudez feminina, muitas vezes injustificadas e aleatórias. Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um mesmo homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, um bom “garanhão” tinha seu valor. Já uma mulher liberada...

**Os homens que eu tive.** Brasil, 1973. Direção e roteiro: Tereza Trautman. Cores. 90<sup>194</sup>.

Jornal do Brasil, agosto de 1973. Com o texto intitulado “Leila, Darlene, Pity e os homens”, a coluna do crítico de cinema Ely Azeredo anunciava uma novidade na cena fílmica, ou o que hoje podemos considerar um acontecimento histórico: Tereza Trautman, uma diretora estreante no cinema brasileiro, exibia desde o mês anterior nas salas do Rio de Janeiro seu primeiro longa-metragem **Os homens que eu tive**<sup>195</sup>. No centro da tela estava Pity, interpretada por Darlene Glória. O papel era originalmente destinado a Leila Diniz, atriz que inspirou a personagem de Trautman e que gerava polêmica justamente por suas

---

<sup>193</sup> Giordano (2010) informa ainda que, a partir do governo Médici, pornografia e erotismo também entravam na esfera da Segurança Nacional.

<sup>194</sup> Consultado em DVD. Cópia fornecida pela cineasta. Acervo pessoal.

<sup>195</sup> O filme estreou em junho de 1973 no cinema Roxy, na capital carioca, com seus 1800 lugares tomados, e tinha estreia marcada em São Paulo na semana em que foi interditado: a Semana da Pátria, em setembro de 1973 (Trautman, 2010).

atitudes consideradas “liberais”, mas que eram vividas no cotidiano de parte da juventude da Zona Sul carioca naqueles anos<sup>196</sup>. Leila morreu em um acidente aéreo em Nova Delhi, quando voltava ao Brasil para iniciar as filmagens.

Revistas e jornais brasileiros noticiaram a estreia do filme em 1973, destacando o fato dele trazer uma mulher na direção, como o jornal Folha de São Paulo de 23 de agosto e a revista Veja publicada no dia primeiro do mesmo mês. Sérgio Augusto, colunista da revista, no artigo “Mulher na câmera”, fazia um apanhado da história das mulheres diretoras no Brasil, destacando Gilda Abreu (**O Ébrio**, 1946) e Carmen Santos (**Inconfidência Mineira**, 1948), depois constatando as “[...] duas décadas de absolutismo masculino, com as mulheres restritas à cozinha da produção cinematográfica. Isto é: montando ou dando assistência aos varões então absorvidos por uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, numa clara referência à ausência de mulheres diretoras no movimento do Cinema Novo. E o colunista complementa: “Agora, surge Tereza Trautman”. Com base em um depoimento da cineasta que cita, onde ela menciona o aprendizado no cinema como o “esgotamento natural, por etapas, de todas as vivências da minha cuca, do meu coração aberto a todas as transações e todos os gestos”, Sérgio Augusto sugere que “parte da personalidade de sua heroína, Pity (Darlene Glória), foi inspirada em si mesma” (Veja, 01.08.1973). Ou seja, o colunista busca o sensacionalismo para dizer que, além de ser uma mulher cineasta, Trautman era também uma mulher “liberada”, como sua protagonista. Desta forma, ele reduz e simplifica a presença autoral da diretora à sua projeção na personagem, o que não deixa de ser um esvaziamento da autoria.

Para Kaja Silverman, os autores e autoras são sujeitos que falam por meio de seus filmes, mas não pela mera transposição do/a cineasta para uma personagem. Situam-se tanto dentro quanto fora dos textos filmicos. Por razões políticas, aquilo que deriva da voz autoral pode ser maximizado. Para Silverman, o sujeito da fala também é uma categoria teórica; ele figura não como personagem que marca um ponto de vista dentro do texto, mas como representação por meio da qual a autora ou o autor é constituído como sujeito falante (Silverman, 1988: 202). Portanto a subjetividade autoral está presente nos modos de representação, além da escolha do tema e da construção da narrativa. Ela

---

<sup>196</sup> Uma visão mais aprofundada sobre a atriz Leila Diniz e sua personalidade “solar” pode ser encontrada em Silva, 2010: 79-99.



transita e permeia todo o tecido filmico. De acordo com Silverman, o “desejo” circula nos filmes de determinado/a cineasta, menos ou mais perceptivelmente (1988: 212).

De acordo com a sinopse apresentada pelo crítico de Jornal do Brasil, Ely Azeredo, Pity era “Personagem dominante de **Os homens que eu tive**. Assistente de montagem de filmes”<sup>197</sup>. Mulher de classe média, que inicialmente procura conciliar o casamento com um amante consentido pelo marido” (Azeredo, 2009: 207). Estava colocada nas telas a inversão dos papéis, pois a “liberação” dessa mulher não parava por aí. Depois da surpresa que Dôde (o marido) faz a ela, convidando o amante Sílvio para viver com eles, a trama do filme ainda levava Pity ao encontro de outros homens, com os quais se envolvia ou apenas tinha uma “transa”. Alguns sentiam ciúme, outros eram mais liberais, todos giravam em torno dela. Para Azeredo, a cineasta deveria saber que “ainda que não o quisesse, a fita seria uma provocação” (Azeredo, 2009: 208). E de fato foi. Após a liberação inicial e três meses de exibição no Rio de Janeiro e a estreia em Belo Horizonte, seu filme foi censurado.

O filme começa com uma cena rotineira entre o casal Pity e Dôde, no café da manhã. Ele lê o jornal, já de gravata, enquanto ela come lentamente, ao lado de um grande aparelho de telefone que ocupa parte da mesa. O telefone toca enquanto Dôde se levanta e se prepara para sair. É Peter, que convida Pity para ajudá-lo na montagem de um filme. Na despedida do marido, Pity avisa que não vai dormir com ele naquela noite. Tem um encontro com Sílvio e pode ser que ele vá dormir com ela<sup>198</sup> em casa (no quarto ao lado). Mas Pity não volta do encontro de trabalho com Peter antes das duas da manhã e deixa os dois em casa, esperando por ela. No dia seguinte os três estão na praia, os homens chateados. O clima melhora quando o casal convida Sílvio para morar também no apartamento. A cena é cortada para o interior do quarto de Pity; a trilha sonora traz a voz de Caetano Veloso, que acabava de voltar do exílio, cantando **You don't know me**. A batida sensual da música acompanha o enquadramento de um grande espelho e a entrada em cena de Pity na sua frente, primeiro com os seios nus, em seguida vestindo uma bata sensual. Ela vai arrumar o novo quarto de

---

<sup>197</sup> Lembro que Trautman começou a carreira como montadora de filmes.

<sup>198</sup> A expressão “dormir com” alguém é usada no filme em substituição a “fazer amor”. O termo dormir, que depois foi substituído por “transar”, significava ter uma relação sexual independente do envolvimento amoroso, o que estava de acordo com a proposta do filme de Trautman.

Sílvio. Naquela noite faz sexo com Dôde, mas puxa Sílvio para a cama de manhã, depois que o marido sai. Os corpos de Dôde e Sílvio também são mostrados de maneira sensual, em suas cuecas.

Tudo isso é apresentado nos primeiros minutos do filme, não dando folga para o público espectador, que é pego de surpresa pela naturalidade e a liberdade daquela mulher. Não é difícil imaginar o impacto desse filme, que mostra o sexo praticado por uma mulher, livre de tabus e regras morais, sobre a censura e sobre a ideologia militar vigente, já que o projeto de governo estava voltado para a normatização da camada média brasileira, com base em normas de conduta que acabavam submetendo as mulheres. A prova da ordem do gênero que se queria preservar nos pré-requisitos da censura está na não restrição às pornochanchadas, que podiam ser exibidas dentro de sua classificação etária.

O marido aceita e incentiva seu novo romance. Mas as coisas mudam quando Pity e Peter, o montador de filmes, se apaixonam. Pity, ao expandir seus afetos para outro homem, além do amante já permitido pelo marido, acaba provocando ciúmes e uma crise conjugal, não só com Dôde, mas também com Sílvio. Uma cena com filtro azulado mostra a decepção dos dois quando ela convida Peter para passar uma tarde com eles. Dôde vai se consolar nos braços de Alessandra, sua amante. Depois manda Pity embora de casa e ela procura a amiga Bia. Dá um tempo dos três homens. Duas semanas depois o marido vai procurá-la e o trio volta à harmonia. Dôde não quer o “desquite” e aceita a aproximação entre Pity e Peter. Ele mesmo continua com sua outra namorada.

O romance de Pity e Peter é mostrado de maneira pura e ingênua. Os dois “dormem juntos” no meio da mata. O contraste de cores da cena se dá pela justaposição do verde escuro do cenário e o amarelo dos corpos nus dos protagonistas, os dois loiros. A *mise en scène* de Trautman cita claramente uma passagem de **Le Bonheur**, de Agnès Varda, quando o casal coloca os filhos para dormir em uma cabana improvisada e depois faz sexo no meio da floresta. O plano geral de seus corpos mostra o contraste com o leito de folhas em que estão deitados. Mais uma vez a imagem do rizoma emerge na análise das duas narrativas, mostrando a evidência de contatos, circulações e influências.

A cena remete também ao filme que Peter está montando, sobre uma tribo indígena brasileira. Quando fazem sexo pela primeira vez, eles se deitam em cima de negativos e bandas de áudio, na frente da moviola do escritório de montagem. O cinema está presente e toma

parte no cenário da narrativa da cineasta. Peter incentiva Pity a dirigir um curta-metragem, um documentário sobre um povo indígena já extinto. Ele busca apoio financeiro, mas o possível patrocinador responde: “Financiei três projetos que afundaram. Agora só vou financiar o que dá dinheiro: filme de sacanagem”. Ainda explica que uma empresa japonesa havia encomendado filmes “de sacanagem” ambientados na floresta, em meio aos índios. Com isso observamos a crítica à produção cinematográfica nacional daquele momento, feita com o recurso do metacinema (o filme dentro do filme).

Enquanto Pity mora no apartamento de Peter, uma sobrinha vai visitá-la. Sua irmã a deixa na porta e não entra. Melanie explica que o pai não quer que elas se encontrem, pois Pity era uma mulher que mudava de casa a todo momento, tinha muitos namorados e não era uma boa influência para elas. Dôde também vai visitar o novo casal. Mas logo Pity não aguenta mais a vida com Peter e reclama que todos os homens são iguais. Ela volta para a casa de Bia. Lá, ela escreve em um pequeno cartaz: “Primeiro a gente ama a pessoa, depois quer se apossar do presente dela, depois quer se apossar do futuro dela, e fica angustiada por não poder se apossar do passado”.

As duas decidem morar na casa de Torres, um artista que vive em um casarão cheio de jovens músicos e também artistas, uma espécie de “república”, em linguagem da época. Tudo parece muito simples e fácil. Onde quer que Pity vá, a vista para o mar a acompanha. Ela tem dinheiro para emprestar para a irmã Tânia quando esta se separa do marido machista. Não há conflitos no filme ou problemas graves.

No casarão, namorando agora o jovem Lúcio, que vai viajar com Bia e os outros amigos pela América do Sul, Pity pensa em Peter, e admite ter muita vontade de “dormir com ele”. Ela o procura e os dois ficam juntos mais uma vez. O trânsito de seu corpo é fluído, não há motivos para barrar o desejo. Na cena mais erotizada do filme, que retoma a música de Caetano Veloso **You don’t know me**, Pity faz sexo com Vítor, que acabava de chegar à casa, procurando por outra pessoa, e que a encontra chateada; depois do orgasmo, ele pergunta: “Qual é o seu nome?” A retomada da trilha sonora dá continuidade à cena do espelho, onde a protagonista aparece nua pela primeira vez. A cena com Vítor, que representa uma “transa” fugaz, é a única onde os corpos são mostrados, mesmo que num plano fechado, na hora da relação sexual, que fecha com o orgasmo.

Em outra cena, ela e a amiga Bia aparecem abraçadas, sob os lençóis, fumando cigarros e conversando, numa clara referência a um relacionamento sexual lésbico, também aberto e fugaz. Pity oferece o atual namorado (Lúcio) para transar com a amiga: “Ele é tão carinhoso, você vai adorar!” Aos poucos ela se envolve com Torres, com quem fica sozinha no casarão. Mais uma vez a voz de Caetano Veloso entra na cena, desta vez com a canção **Mora na filosofia**. Ao lado de Torres, o ator Milton Moraes (à esquerda na foto), ela tem vontade de ter um filho, mas ainda não tinha decidido quem seria o pai. Pouco tempo depois, ela recebe a visita do marido Dôde, Gracindo Jr. (à direita). As cenas finais da película sugerem a formação de um novo triângulo amoroso, agora com a entrada em cena de um bebê que Pity espera e do qual ela não revela a paternidade. Dôde quer dar seu nome à criança, como marido. Torres aceita. Fica subentendido que o filho pode vir a ser criado pelos três, consolidando a união do triângulo amoroso.



Trazemos para a análise as palavras de um dos pareceres do Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre o filme, no momento de seu lançamento e primeira autorização:

Título: Os homens que eu tive. Classificação etária: 18 anos. Cortes: sim. Vedada a exploração comercial: não. Cenas: levianas, da alcova. Linguagem: vulgar e algumas palavras de baixo calão. Tema: social, infidelidade conjugal. Personagem: vulgares e levianas. Mensagem: negativa.

Enredo: Pity, mulher leviana, deixa o marido, que também mantinha relações extra-conjugais, e prossegue sua vida com vários homens. No final, ela engravida de um dos companheiros, fica muito feliz e comunica o acontecimento ao marido, pedindo o desquite.

Cortes: No trailer – palavrão porrada. Segundo rolo do filme – palavrão filho da puta.

Conclusão: trata-se de película com conteúdo amoral, baseado no adultério. Opinamos pela liberação para maiores de 18 anos, com os cortes acima mencionados. Brasília, 01 de junho de 1973<sup>199</sup>.

O parecer 3612/73, reproduzido acima, foi assinado por duas mulheres e um homem que avalizaram a exibição do filme a partir do mês de junho de 1973. Pela quase ausência de cortes sugeridos (apenas um palavrão no trailer e outro na segunda fita), percebemos que a película de Trautman não deve ter causado tanto incômodo aos censores, ao menos no início. O que parece ter chamado a atenção, como confirmaremos adiante, é o comportamento de uma mulher casada e “liberada”. Afinal, como essa personagem poderia desvendar ao público espectador sua intimidade e liberdade de escolha sexual com tanta naturalidade? Como uma jovem de 22 anos ousava ser a primeira diretora do cinema brasileiro no período ditatorial e ainda trazer à tona esse tipo de temática? E se as mulheres das boas famílias resolvessem pensar assim também? O “mal” teria que ser cortado pela raiz, com a tesoura moral da censura. Isso aconteceria pouco tempo depois.

“A ditadura tinha me proibido de discutir a realidade social do país, mas havia uma questão privada, que era social, mas que era a condição feminina, que eu ia discutir” (Trautman, 2010). Seu posicionamento não ficou sem resposta. Dois meses depois da estreia e do sucesso inicial, o filme **Os homens que eu tive** foi censurado e permaneceu na “geladeira”, assim como sua realizadora, por longos anos.

A pesquisa em jornais (como A Folha de São Paulo<sup>200</sup>, O Estado de São Paulo<sup>201</sup> e Jornal da Tarde<sup>202</sup>) saídos em agosto de 1980, e

---

<sup>199</sup> Documento da Censura em PDF, disponível em [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br). Apesar de não se tratar de um sítio eletrônico oficial do governo, utilizei os dados contidos neste site por verificar a autenticidade dos vinte e oito documentos referentes à interdição do filme, que conferem com as informações fornecidas por Trautman.

<sup>200</sup> “Fantasias de Tereza sem traumas”, de 18.08.1980, p. 19.

<sup>201</sup> “Os homens que eu tive, liberado sete anos depois”, de 12.08.1980, p. 20.

<sup>202</sup> “Os homens que eu tive, uma derrota da censura”, de 11.08.1980, p. 17; “Os homens que eu tive, Filmes novos”, de 18.08.1980, p. 19; “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo”, de 18.08.1980.

também nos documentos da Censura, mostra que o filme foi liberado naquele ano, apesar de sua diretora afirmar em entrevista que foram dez anos de interdição. Isso demonstra que o tempo psicológico de tal interdição pode ter sido maior do que o tempo histórico para a cineasta, que passou anos batendo de porta em porta em busca da liberação. Para nós, fica o alerta das inúmeras possibilidades abertas pelos relatos de memória, que não devem ser tomados como reprodução dos fatos, mas como interpretações do vivido.

O rosto de Tereza Trautman se fecha, colérico, ao mencionar ainda hoje a censura do filme<sup>203</sup>. Depois de muitas visitas aos órgãos do governo, finalmente ela soube que a ordem de veto tinha vindo “lá de cima”, do alto escalão militar (Trautman, 2010). A interdição foi feita diretamente pelo general Antônio Bandeira, o então diretor geral do Departamento de Polícia Federal. A cineasta conta que, de acordo com a versão que teve do órgão oficial, antes da estreia em São Paulo, depois de um mês e meio de sucesso no Rio de Janeiro, e de duas semanas em cartaz em Belo Horizonte, o filme teria sido denunciado por uma mulher (não identificada) desta última cidade, por ser um atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família. De acordo com a diretora, não havia motivo justificável para a interdição, pois a película não trazia nenhuma cena explícita. Mesmo assim, foi tomada como subversiva.

Seu nome entrou para o índice restritivo da censura ditatorial e cada projeto que apresentava ou do qual participava já era negativamente carimbado e vetado, não importando seu conteúdo (Trautman, 2010). Em 1975 foi a vez de um segmento do filme **As deliciosas traições do amor**, baseado em contos do Marquês de Sade. Dividindo espaço com adaptações de outros diretores, entre eles Domingos Oliveira, Tereza relata que teve sua parte totalmente picotada pela censura. Depois, em 1976, iniciou a produção de um filme sobre D. Hélder Câmara, em contrato com a TV francesa *Antena 2*, que foi cancelado sob a ameaça de negação do visto no Brasil para o diretor da empresa que a havia contratado. Em 1978 pediu apoio da Embrafilme para rodar a película **Os Saltimbancos**<sup>204</sup>. Passado o entusiasmo inicial, encontrou seu entrave nas palavras do diretor geral do órgão na época,

---

<sup>203</sup> Eu a entrevistei em maio de 2010 no Rio de Janeiro, onde constatei pessoalmente a mágoa e a revolta acumuladas naqueles anos.

<sup>204</sup> Peça musical escrita e composta para o teatro por Chico Buarque de Hollanda, em 1977, também gravada em disco.

Roberto Farias, que ela reproduz: “Tereza, você já fez um filme interdito. Chico Buarque, um sujeito interdito... Eu não posso financiar, botar dinheiro da Embrafilme num filme que vai ser interdito, que vai ter problemas com a censura”<sup>205</sup> (Trautman, 2010).

Sempre a censura... Mas não somente ela. Já em 1984, **Os homens que eu tive** foi convidado para a noite de abertura de um festival de filmes proibidos, em Toronto. Além de ser o principal destaque, Tereza Trautman ainda ganhou visibilidade por ir à imprensa reclamar da censura do próprio festival a outros filmes, como **Saló** (1975), do italiano Pier Paolo Pasolini, pois estava inconformada com o fato de um festival de filmes proibidos também fazer suas restrições. Como resultado, em pleno fim de 1984 ela foi abordada e ameaçada por funcionários do consulado brasileiro em Nova Iorque, por estar gerando polêmica fora do Brasil, ao que respondeu: “Eu acho que a ditadura no Brasil tem que cair”. Seus interlocutores apenas a questionaram: “Você já viu essa gente perder alguma? Eles não perdem. E aí você vai estar comprometida”. “Como eu estive a minha vida inteira!” (Trautman, 2010). Isso aconteceu já no final do regime, quando se esperava um mínimo de abertura e mudança de métodos. Mesmo relatado subjetivamente e passando pelos filtros da memória da cineasta, tal incidente sinaliza que o fim do regime, em 1985, pode não ter sido tão incisivo assim. As memórias remanescentes do período militar, que durou 21 anos, certamente fizeram parte dos traumas, mas também das práticas das pessoas que estiveram envolvidas diretamente no conflito, tanto por parte da direita, civil e militar, como pelo lado de seus opositores.

Ao analisarmos o mais polêmico filme dessa autora, nos deparamos também com um debate sobre as reivindicações feministas que apareciam com força naqueles anos. Por um lado, o crítico Ely Azeredo tentava “proteger” Tereza desse estigma:

Primeira mulher a realizar um longa-metragem no Brasil desde a década de 1950, Tereza Trautman poderá reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, no mínimo como a primeira realizadora a filmar entre nós com um ponto de vista

---

<sup>205</sup> Por fim, Tereza Trautman acabou assinando o roteiro de *Os Saltimbancos Trapalhães*, de 1981, dirigido por J.B. Tanko e filmado em Hollywood, nos estúdios da Universal. Cf. *Jornal da Tarde*, “As senhoras diretoras”, de 07.02.1981.

nitidamente feminino. Classificar *Os homens que eu tive* de feminista me parece apressado e – a julgar pelas distorções sectárias sempre presentes nos movimentos feministas – uma atitude talvez injusta. Um “cinema feminino” está longe do pensamento da autora (Azeredo, 2009 [1973]: 208).

Este argumento, certamente ainda sem qualquer distância crítica do período, mostra a ausência de um conhecimento do que representou o movimento feminista ocidental e também o preconceito contra as feministas, vistas então, e muitas vezes até hoje, como sectárias, independentemente de sua corrente de pensamento. Mas o contraponto está na entrevista realizada para este estudo, quando Tereza Trautman fala de sua proximidade com as ideias feministas e inclusive do contato com grupos feministas, dos quais chegou a participar de reuniões e compartilhar ideais e posicionamentos. “Quando eu escrevi **Os homens que eu tive**, eu falei: Ah é? Essa coisa de ‘as mulheres que eu tenho’... Eu falei: Não! As mulheres também! Então, ‘os homens que eu tive’” (Trautman, 2010).

Ela observa que naquele momento, em 1972, nem tinha acontecido a visita de Betty Friedan ao Brasil para lançar seu livro **A mística feminina (Feminine Mystique)** e difundir as discussões do feminismo. Abro um parêntesis para dizer que o livro de Friedan (1963), inspirado em **O segundo sexo**, de Simone de Beauvoir (1949), trouxe a público a insatisfação das mulheres estadunidenses do pós-Segunda Guerra, quando os homens voltaram às suas casas e ao mercado de trabalho, de onde elas tiveram que recuar e retornar à vida doméstica de cuidados com o lar (incluindo filhos e marido), consumo e aparências.

Sérgio Augusto, de Veja, viu em **Os homens que eu tive** uma “versão corriqueira de **As duas faces da felicidade (Le Bonheur)** de Agnès Varda” (Veja, 01.08.1973). A crítica de Ely Azeredo também comparava o filme de Trautman a **Le Bonheur**. Azeredo relatava que a indicação da influência de Varda havia sido sinalizada pela própria Tereza Trautman. Ele comenta: “Sem dúvida Varda comunica um prisma feminino, mas o mais importante em **As duas faces da felicidade** é uma visão de liberdade existencial [...]” (Azeredo, 2009: 208). Ou seja, a perspectiva feminista perde sua importância diante de questões existenciais (entenda-se não feministas).

A relação entre essas duas películas é inegável, mas com uma variação importante: em **Le Bonheur**, Varda colocava um homem como



protagonista. Para esta personagem, cada mulher era apenas “mais uma rosa em meu jardim”, como comentei anteriormente. No caso de **Os homens que eu tive**, a protagonista levava a um repensar de papéis dentro de uma sociedade tradicionalmente marcada pela submissão das mulheres e por uma criação direcionada para que, acima de tudo, elas zelassem por seu casamento, aceitando as “escapadas” do marido, já que esse comportamento era considerado inerente ao sexo masculino. Ao contrário da mulher de François em **Le Bonheur**, que não pode se rebelar abertamente contra a situação, Dôde tenta segurar a paixão da mulher por outro homem, mas acaba derrotado e resignado ao seu lugar ao lado dela, o que incluía a convivência com os outros homens.

Alberto da Silva argumenta que a existência da personagem Pity só é possível no recorte espacial em que acontece: a Zona Sul do Rio de Janeiro, onde algumas mulheres da classe média podiam experimentar certa liberação sexual nos anos 1970<sup>206</sup>. Para Silva, a única janela que o filme de Trautman abre para a vida comum com a maioria das mulheres brasileiras é o encontro de Pity com sua irmã, mãe de três filhos, que acabava de se separar. Depois desse encontro, a protagonista começa a pensar em engravidar (Silva, 2010: 109-110). É interessante observar que, como contraponto de Pity, a irmã é submissa ao marido e abriu mão de sua vida como indivíduo, de um trabalho, para viver apenas dentro do casamento e da família.



Esta mulher submissa é interpretada pela própria cineasta (na foto), que se coloca em cena, como já vimos acontecer com Chantal Akerman. No caso de Trautman, ela é a coadjuvante que faz falar ainda mais alto a subjetividade da protagonista Pity, e eu diria também o desejo da diretora.

Antoine de Baecque analisa o corpo do/a cineasta “como lugar mesmo do cinema” e observa que a prática do cinema “autocorporal” fez parte do chamado “cinema moderno”, como “[...] um desejo de encarar a principal invenção teórica dos críticos que formam a *Nouvelle Vague*, a ‘política dos autores’”, e também de “moldar uma singular

---

<sup>206</sup> Lembro que o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptado em 1976 da obra de Jorge Amado pelo diretor Bruno Barreto, se passava no litoral baiano.

aparência de si mesmos”. Entre os tantos que o fizeram, ele cita Jacques Tati, Françoise Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol (Baecque, 2008: 501). Fora do cinema francês, as clássicas aparições de Alfred Hitchcock em seus filmes merecem ser lembradas. Entre as cineastas brasileiras aqui analisadas, apenas Ana Carolina não aparece em cena em seus próprios filmes, deixando lugar para a atuação de seu alter ego, privilegiado na interpretação da atriz Xuxa Lopes.

A protagonista Pity conquistava seu espaço num momento em que o movimento *hippie* e a liberação sexual cruzavam fronteiras nacionais e ameaçavam bater à porta dos regimes militares latino-americanos, portanto seu comportamento também representava uma ameaça molecular, uma linha de fuga diante do contexto repressivo e suas normas. Além disso, esses comportamentos libertários e desafiadores podiam ser associados, pela direita, à inspiração socialista de Che Guevara e da Revolução Cubana. Sobre sua protagonista, a diretora informa: “Ela não sente nenhuma culpa. É o que ela tem vontade de fazer e é o que ela vai fazer. Não é uma carga” (Trautman, 2010).

A própria linguagem usada pelas personagens (considerada vulgar pelos pareceristas da censura) sinaliza transformação e uma mudança geracional. As novas gírias dos anos 1970, mencionadas como linguagem vulgar pelos censores da ditadura, dominam o filme: “Tá tudo legal!”, “Achei que vocês estivessem curtindo numa boa”, “Vamos bater um papo...”, “Tô com o maior grilo na cuca...”

Silva sinaliza o contraste entre o filme **Todas as mulheres do mundo**, de Domingos Oliveira – também inspirado em Leila Diniz e estrelado por ela –, e o de Tereza Trautman, como narrativa biográfica de uma mesma atriz, símbolo da liberação da “nova mulher” de Ipanema e da Zona Sul carioca: “[...] se o título **Todas as mulheres do mundo** não causou mal estar entre os censores em 1966, o filme de Teresa Trautman o causa ao colocar as mulheres em um pé de igualdade inaceitável pelo poder falocêntrico da ditadura militar dos anos 1970, momento em que triunfava a produção cinematográfica erótica”<sup>207</sup> (Silva, 2010: 109). Apesar de lançado em 1966, antes dos chamados

---

<sup>207</sup> “[...] si le titre *Todas as mulheres do mundo* n’avait pas cause de malaise chez les censeurs en 1966, le film de Teresa (sic) Trautman en causa en mettant les femmes sur un pied d’égalité inacceptable pour le pouvoir phallocentrique de la dictature militaire des années 1970, au moment même où triomphait la production cinématographique érotique”. Tradução minha.

“anos de chumbo”, o que já explica a pressão sofrida por Trautman, o filme de Oliveira trata de aventuras amorosas em nada questionadas, por serem vividas por homens.

Ao contrário dos exemplos de Ana Carolina e Helena Solberg, que veremos mais adiante, Tereza Trautman, enquanto a ditadura durou, foi uma cineasta sem películas, frustrada em seu talento e em seus sonhos. “Minha carreira teria sido outra, minha vida teria sido outra, tudo teria sido diferente”, desabafa. Liberado para exibição em 1980, **Os homens que eu tive** certamente não causou o mesmo impacto sobre o público como aconteceu sete anos antes, como podemos perceber com a crítica mais dura ao filme<sup>208</sup>, que o toma como ingênuo sem contextualizá-lo dentro de uma história de repressão à busca de igualdade das mulheres nos anos 1970 e mesmo dentro das limitações dos recursos cinematográficos da época.

Mas em que medida a interdição ao filme de Trautman foi parte de um projeto de inteligência ou foi arbitrária? Teria a censura ditatorial brasileira um real *status* de “inteligência militar” ou seria ela movida, na prática, por decisões arbitrárias<sup>209</sup>? Já que em momento algum a diretora questiona em seu filme o regime político e seus efeitos, mas relações de gênero envoltas por valores morais, podemos perceber a força dos projetos autoritários (não apenas no Brasil, é claro), que tinham como meta a reação à oposição e a afirmação de sua ideologia política, que compreendia esses valores.

Em carta ao ministro da justiça, Armando Falcão, em 12 de junho de 1974, a produtora Herbert Richers<sup>210</sup>, responsável pelo filme e há um

---

<sup>208</sup> “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo”. *Jornal da tarde*, 18.08.1980.

<sup>209</sup> Visto que não há nos arquivos da censura ao filme qualquer registro do pedido de interdição da tal mulher de Belo Horizonte, como disseram à Tereza Trautman nos corredores da Polícia Federal, que teria assistido a *Os homens que eu tive*, podemos pensar na hipótese de tal pedido ter sido feito pessoalmente ao general Antônio Bandeira por alguma pessoa conhecida dele ou mesmo por alguém da sua família. Qualquer denúncia formal aos órgãos públicos estaria registrada em documento, como estão as 28 movimentações do processo. Este fato pode ser um indicador da arbitrariedade como elemento central do aparelho repressor brasileiro nos anos de ditadura.

<sup>210</sup> De acordo com Tereza Trautman (por correio eletrônico em 08.11.2012), o filme “[...] foi uma produção na qual juntamos a mão de obra qualificada, de um lado, ao equipamento de filmagem, som e finalização completa, mais o

ano pedindo sua liberação, evocava a exibição no Brasil de filmes como **Jules e Jim, uma mulher para dois** (1962), de François Truffaut, e **Cesar e Rosalie** (1973), de Claude Sautet, que traziam temáticas semelhantes à de **Os homens que eu tive**, mostrando mulheres envolvidas com mais de um homem. Possivelmente essa subversão de costumes seria tolerada, como um “estrangeirismo”, mantendo intacta a moral das mulheres brasileiras casadas. O produtor termina argumentando que: “Paralelamente às chanchadas pornográficas que importamos e que são também produzidas no Brasil há alguns anos, existe o cinema erótico sério [...]” e que o filme de Trautman seria um de seus representantes, assim como o filme de Arnaldo Jabor **Toda nudez será castigada**, também interdito em 1972, mas liberado com cortes no ano seguinte<sup>211</sup>

O filme de Jabor<sup>212</sup> mencionado na carta, uma adaptação da obra de Nelson Rodrigues, foi visto pelos pareceristas da censura como carregado de erotismo e de cenas de nudez, com sentido negativo para a sociedade brasileira. Como o filme de Trautman, mesmo tendo sido indicado para cortes na estreia e com classificação etária de 18 anos, foi interdito. Mas ao contrário de **Os homens que eu tive**, **Toda nudez será castigada** foi liberado um ano depois. E enquanto Tereza Trautman e a produtora ainda brigavam pela autorização de exibição, em 1977 os documentos da censura mostram o filme de Jabor já pedindo autorização para ser exibido na televisão brasileira. O motivo de tal diferença pode ser presumido ao analisarmos os discursos dos seus pareceres nos processos de censura.

Parecer 4645/73. Título: Toda a nudez será castigada. Classificação etária: não liberação. Cenas: de desajustamentos familiar, conflitos, relações de sexo, de exibicionismo erótico, de fuga, de suicídio. Linguagem: vulgar, de baixo calão, sórdida. Tema: psicossocial. Personagem:

---

negativo e algum dinheiro da Herbert Richers, mas foi inteiramente feito com recursos próprios”.

<sup>211</sup> Carta da empresa Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A. ao Ministério da Justiça. Disponível em [www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0890473C01104.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0890473C01104.pdf). Acesso em 19.01.2012.

<sup>212</sup> Sobre os filmes de Arnaldo Jabor durante a ditadura, cf. Silva, 2010.

sadomasoquistas, desajustados, angustiados.  
Mensagem: Negativa.

Enredo: O sexo e o erotismo são recursos engendrados para desfazer a obsessão do viúvo pela ex-esposa, e, também, como instrumento de vingança do filho contra o pai, que com uma prostituta formam um triângulo amoroso. São marcantes as cenas de exibicionismo erótico, indução sexual, curra, tendo como desfecho o suicídio da prostituta de um lado, e do outro, a opção do filho pelo homossexualismo.

Conclusões: [...] Embora apresente nível técnico que o tenha credenciado a mais de um prêmio como arte, o seu conteúdo, entretanto, é negativo, sob o ponto de vista das instituições morais e sociais. Por conseguinte [...], sugerimos sua não liberação.

Brasília, 10 de julho de 1973. Maria Bemvinda Bezerra<sup>213</sup>

Apesar de dois pareceres negativos, o mesmo general Antônio Bandeira decidiu liberar em 8 de agosto de 1973 a exibição do filme de Jabor, exigindo os devidos cortes já sugeridos na saída do filme em 1972: cortar a palavra “suruba”, o gesto que Geni faz batendo com a mão aberta sobre a outra fechada, a fala de Geni “Perto de você eu fico toda molhadinha”, a fala de Herculano “Eu vou deflorar você”, a cena que apresenta o ambiente policial como “antro de depravação e irresponsabilidade”<sup>214</sup>. Além disso, o documento do general Bandeira exige o corte de boa parte das cenas de Geni no bordel com o “busto desnudo”, uma cena em que o casal se acaricia sexualmente no sofá, outra em que Geni é mostrada com “os dois seios de fora” tentando seduzir Serginho. O general também proíbe a cena em que o jovem foge com o preso boliviano que o estupra na cadeia, mandando cortar inclusive parte final da banda sonora quando Geni diz: “Teu filho fugiu,

---

<sup>213</sup> Disponível em [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br).

<sup>214</sup> Documento anexo ao certificado de censura do filme, expedido pelo Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas e assinado por Rogério Nunes e Deusdeth Burlamaqui em 21.12.1972. Disponível em [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br). Acesso em 19.01.2012.

com um ladrão boliviano”<sup>215</sup>. Assim o “homossexualimo” (termo que dá significado clínico e patológico a esse tipo de direcionamento sexual) também seria eliminado do filme. Pelo que notamos na descrição feita do enredo, **Toda nudez será castigada** poderia ser considerado bem mais ousado e explícito em termos de cenas picantes do que **Os homens que eu tive**, o que justificaria sua interdição. Ao contrário disso, foi liberado simultaneamente ao “engavetamento” do outro, e pelo mesmo oficial.

Em 1973, **Toda nudez será castigada**, terceiro longa-metragem (sendo um deles documentário) de Arnaldo Jabor, ganhou o Urso de Prata em Berlim e foi o vencedor do Festival de Cinema de Gramado, onde Darlene Glória também levou o Kikito de melhor atriz. Depois da liberação com cortes, sua bilheteria registrada pela Ancine foi de 1.737.151 espectadores nos cinemas brasileiros<sup>216</sup>.

Uma vez censurado e tendo suas cópias recolhidas, o filme de Tereza Trautman passou a ter um tratamento mais rígido<sup>217</sup>, impregnado de uma carga moral ainda mais evidente, como percebemos nos pareceres de 1975, em resposta a mais um pedido de liberação por parte da produtora, com o filme já cortado em seus dois únicos palavrões e com título alterado para **Os homens e eu**.

Parecer 4680/75. Título: Os homens e eu.  
Classificação etária: não liberação.

Enredo: Mulher casada troca a segurança do lar e do marido por vida libertina, prostituída até o dia em que resolve engravidar-se do último homem que tivera, quando reencontra com o marido, que

---

<sup>215</sup> Despacho do gabinete do Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, Antônio Bandeira. 08.08.1973. Disponível em [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br). Acesso em 19.01.2012.

<sup>216</sup> Dados da Agência Nacional do Cinema, disponíveis em [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por\\_ano\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf). Acesso em 20.01.2012.

<sup>217</sup> Tereza Trautman comenta a diferença de tratamento aos dois filmes pela censura, sem descartar a questão de gênero como motivo de sua interdição. “Foi tudo isso junto, e ainda era uma adaptação de Nelson Rodrigues e o filme ganhou prêmio em Berlim, e eu uma menina desconhecida com um tema arrojado e uma produção muito modesta” (por correio eletrônico em 08.11.2012).

sempre lhe dera cobertura para todos os atos de prostituição e pouca vergonha.

Conclusão: Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito justificar a vida irregular de mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal todas as investidas irregradas da insaciável mulher.

É uma afronta à moral e aos bons costumes, em que pese os interessados terem subtraído os poucos palavrões existentes.

É o mesmo filme que já foi objeto de exame e posterior interdição (*Os homens que eu tive*), tendo sido, apenas, mudado o nome. A bem da moral, bons costumes, à instituição do casamento, à sociedade, das pessoas normais e de bem, somos pela **NÃO LIBERAÇÃO**.

Brasília, 23 de maio de 1.975. Joel Ferraz – Téc. Cens.

Os limites de um julgamento técnico perdem lugar para a força e o peso do julgamento moral, quase passional. O enredo do filme já é apresentado desta maneira pelo parecerista, bastante diferente do primeiro parecer, elaborado na época da estreia. A mulher que tem mais de um parceiro leva “uma vida libertina, prostituída”. O filme, além de amoral, é “pornográfico em sua mensagem”, ou seja, fica claro que não é pornográfico em suas imagens. A “mensagem” é que gera o problema, mostrando “as investidas irregradas da insaciável mulher”, colocando-a num lugar culturalmente aceitável apenas para os homens. O apelo veemente à “**NÃO LIBERAÇÃO**” (assim mesmo, em caixa alta) fecha o texto do parecer, onde o autor afirma por duas vezes querer proteger “a moral e os bons costumes”, o casamento, a sociedade e as “pessoas normais e de bem”. Ou seja, Pity não era para ele nem “normal” nem “de bem”, mas uma anomalia, do mal.

O apelo ao adjetivo “normais” para o sujeito “pessoas” aponta para os sentido foucaultiano de “normalização”<sup>218</sup>, bastante explorado

---

<sup>218</sup> No capítulo “Corpos dóceis”, de *Vigiar e Punir*, Michel Foucault argumenta sobre o estabelecimento do “normal” como princípio de coerção. Os desvios deveriam ser reduzidos, por meio de penalidades aplicadas ao “campo

por Judith Butler e por vezes traduzido como “normatização”. Esse sentido está evidente no discurso do censor citado, já que o filme de Trautman traz uma protagonista que foge à “normalidade” social, que compreende a mulher dependente e submissa dentro do casamento. Para Butler, “[...] as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade”, ou seja, a “coerência” da pessoa é uma norma de inteligibilidade socialmente instituída e mantida (Butler, 2003 [1990]: 38). Pity teria cruzado os limites do gênero com seu comportamento “quase masculino”.

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural, pelas quais as pessoas são definidas. Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. A noção de que pode haver uma “verdade” do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes (Butler, 2003 [1990]: 38).

A persistência e a proliferação de “falhas” ou subversões nestas normas de inteligibilidade expõem seus limites e seus objetivos reguladores, disseminando “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero”. Essas práticas perturbadoras questionam o que Butler chama “heterossexualidade compulsória” (2003 [1990]: 39). E mais, no caso do filme analisado, é uma afronta ao controle da sociedade pelo governo militar, amparado na defesa da tal “moral” e dos “bons costumes”.

O regime exigia da sociedade e de suas expressões artísticas a obediência às normas vigentes, ou seja, neste caso, além da posição da

---

indefinido do não-conforme”, do anormal. O “poder da Norma” faria parte das leis da sociedade moderna (Foucault, 2002 [1975]: 148-154). Podemos associá-lo às práticas dos regimes militares sul-americanos.



mulher dentro do casamento, o respeito a uma hierarquia heteronormativa que dita o comportamento heterossexual, onde a iniciativa nas relações via de regra é tomada pelos homens, detentores do controle da relação e da família. Seguindo ainda com Butler, a performatividade do gênero exige sempre uma repetição, para que ele não seja percebido como construção. “[...] os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora” (Butler, 2003 [1990]: 194). Portanto, “[...] como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma *performance*, com consequências claramente punitivas” (2003 [1990]: 199).

O sexo, para Pity, não estava ligado à reprodução, tampouco restrito ao casamento ou à heteronormatividade. Era um prazer e não tinha motivos para ser reprimido. Fugindo à norma que deveria ser repetida, e marcada assim como antagonista às pessoas “de bem”, essa mulher representava um perigo para a sociedade idealizada. Para Butler, com base na psicanálise, a mulher é uma ameaça ao “falicismo”, na medida em que ela já perdeu o falo<sup>219</sup>. “Esta construção, significativa em sua misoginia, sugere que ‘ter o falo’ é uma operação muito mais destrutiva em sua versão feminina que em sua versão masculina”. A autora argumenta que, de acordo com esta lógica, “as mulheres não têm nenhuma maneira de assumir o falo salvo em suas modalidades mais mortíferas” (Butler, 2002[1993]: 155).

É essa fobia que podemos observar na retomada dos argumentos a propósito do filme, já com o título **Os homens e eu**, em 1975. O mal que ele representava deveria ser combatido, enquanto por outro lado a Embrafilme sustentava a produção de filmes eróticos que enfatizavam a repetição dos papéis de gênero pré-estabelecidos. Nas pornochanchadas, as mulheres sexualmente ativas estavam em cena para serem consumidas, não para escolher ou consumir.

De volta ao parecer 4680/75, é interessante observarmos também a crítica ao “enredo mal feito” do filme, o que mostra sutilmente um outro lado da profissão do censor, que acaba tomando (vaidosamente) a si mesmo como crítico de cinema, apto a dar opiniões estéticas, além de

---

<sup>219</sup> Em linguagem psicanalítica, o “falo” seria a representação do poder do pênis, ligada mais a uma forma de poder com base no “masculino” do que propriamente ao sentido literal de possuir ou não um pênis.

decidir sobre a pertinência moral de cada filme. Ou seja, sua profissão, ligada ao cinema, também teria certo vínculo artístico.

Um segundo parecer (4681/75), assinado dessa vez por José M. A. Tolentino em 23 de maio de 1975, afirma que o enredo do filme faz “dessa agressão aos nossos princípios de moral e bons costumes uma coisa simplesmente normal”. Mais uma vez a crítica da censura ecoa: isso “não é normal”. Indo no mesmo sentido dos outros dois, o último parecer (4682/75) não deixa qualquer dúvida: “O filme é totalmente AMORAL, contrariando os princípios que norteiam os critérios censórios vigentes. Propõe constantemente a destruição da instituição do Casamento. Estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada”<sup>220</sup>.

Mais uma vez, Judith Butler pode ajudar a compreender tais discursos acalorados. “A formação de um sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir”. O “abjeto” – no caso a representação da mulher casada que foge aos padrões sociais – designa “as zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social”, que são densamente habitadas por aqueles que não gozam do estatuto de “sujeito” (Butler, 2001: 155-156). E que por isso devem ser combatidos. Assim como a representação de Pity, podemos pensar no terreno da abjeção densamente povoado por tantos outros sujeitos que resistiram de diversas formas às ditaduras.

Curiosamente, é a mesma atriz, Darlene Glória, que protagoniza os filmes de Jabor (um diretor) e de Trautman (uma diretora), sendo que em **Toda nudez será castigada** a personagem encontra-se no lugar “adequado”, normalizado, para uma prostituta: um bordel. Talvez por isso o filme possa ter sido liberado, pois não rompia com as convenções sociais vigentes. A prostituta, vista como mulher de vida fácil, poderia ser traiçoeira e vulgar, sem maiores problemas para sua imagem já conhecida. Por outro lado, no enredo de **Os homens que eu tive** Darlene Glória faz o papel de uma mulher casada, da camada média, que tem relações com outros homens. Apesar de não receber qualquer dinheiro pelo que faz, Pity é denominada “prostituta” pelos censores. Muito pior do que a primeira, fica subentendido que ela faz o que faz porque realmente “gosta” disso, no sentido pejorativo. A mácula na imagem da mulher casada era mais do que suficiente para a sentença de

---

<sup>220</sup> Cf. [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)

interdição quase perpétua. Quanto à atriz, também sofria as consequências de suas personagens, sendo muitas vezes identificada ou confundida com elas, como percebemos em uma crítica da estréia do filme:

“OS HOMENS QUE EU TIVE” – Se em “Toda nudez será castigada” Darlene Glória sofria na mão dos homens, a vingança veio rápida, pois em “Os homens que eu tive” estes é que sofrem sob a ação de seus caprichos. E olhe que os homens são uns “pães” como Gracindo Júnior, Arduino Colassanti, Milton Moraes, Gabriel Arcanjo e Roberto Bonfim. É certo que o fato do diretor ser uma mulher (Tereza Trautman, 22 anos) ajuda esta situação, mas Darlene vai mesmo à forra, pois além dos homens, tem oportunidade de transar com Ítala Nandi e Annick Malvil numa história profundamente humana e sincera, de autoria da própria diretora. “Os homens que eu tive”, numa apresentação da Ipanema Filmes, estréia no próximo dia 3 no circuito do cine Ipiranga (Folha de São Paulo, 23.08.1973).

Isso significa que a crítica (provavelmente uma mulher, já que chama os atores de “pães” – linguagem coloquial na época para se falar sobre homens bonitos –, mas isso não descarta a possibilidade de tratar-se de um homem) recomendava o filme e chamava o público para ir às salas de cinema ver a atriz Darlene Glória (na foto como Geny em **Toda nudez será castigada**) “transar” com atores bonitos e ainda com as atrizes Ítala Nandi e Annick Malvil. Infiro que se este tipo de mentalidade podia estar impresso nas páginas de um grande jornal, ele também estaria presente no senso comum de muitos leitores e leitoras. As atrizes seriam menos ou mais respeitáveis de acordo com as personagens que aceitavam interpretar no cinema ou na televisão. Julgamento semelhante poderia ser aplicado a uma diretora que ousasse rodar um filme como **Os homens que eu tive**.



Depois de 1976, com autorização de exportação, a exibição do filme aconteceu em alguns festivais fora do Brasil, como o de New Orleans (1976), já mencionado, que exibiu filmes brasileiros tirados de cartaz pela ditadura civil-militar. Isso nos mostra, mais uma vez, que o espaço para o cinema mais questionador dos costumes e da política estava fora do país.

Em 1979 encontramos mais uma crítica de Ely Azeredo favorável ao filme de Trautman, no Jornal do Brasil. O crítico mostra indignação diante do que chama “um processo obscurantista e pisoteador dos argumentos da razão”, justamente no momento em que tanto se falava em abertura. E continua:

Preconceito, arbítrio personalista, hipocrisia machista, barretadas das autoridades ante decisões tomadas por seus antecessores no poder, ignorância da evolução cultural do país fazem do virtual **seqüestro de criação artística**<sup>221</sup> talvez o caso mais kafkiano da década de 70 na área das atividades cinematográficas (Jornal do Brasil, 17.11.1979).

Azeredo comenta ainda a “liberação condicional” do filme, embasada na alegação do então ministro da justiça Petrônio Portella: “Não gosto desse título”. De acordo com o crítico, uma opinião pessoal fez a censura liberar a obra, sem cortes, mas com a condição de que o nome fosse mudado. “Os brasileiros poderão ver o mesmo filme – sabendo que é **Os homens que eu tive** – mas sob a denominação **Os homens e eu**, título que fora admitido como alternativa pelos produtores há seis anos atrás [sic], em desespero de causa, sem resultados”<sup>222</sup>. O artigo demonstra o conhecimento do processo pelo crítico, que usa os mesmos filmes evocados pela produtora na defesa da liberação, **Jules et Jim, uma mulher para dois**, de François Truffaut, e **Cesar e Rosalie**, de Claude Sautet. Termina dizendo que, além de ter sido a primeira cineasta brasileira a filmar com um ponto de vista nitidamente feminino, Tereza Trautman ganha

outra insígnia pioneira: a primeira cineasta a provocar uma reação sintomática do autoritarismo

---

<sup>221</sup> Grifo no original.

<sup>222</sup> Grifos no original.

que permeia a sociedade brasileira e que, em sua figuração machista, pode com a mesma naturalidade esmagar uma vocação criadora e consagrar homens que matam mulheres que se atrevem a hostilizar os brios da virilidade (Jornal do Brasil, 17.11.1979).

Azeredo toca nas questões centrais do processo envolvendo o filme: o machismo e a arbitrariedade, que atravessaram os anos 1970 e protelaram a reestrea do filme, empurrando-a para outra década e conjuntura, muito menos favorável à sua recepção. **Os homens e eu** já não causaria em 1980 o mesmo impacto de **Os homens que eu tive** em 1973. Ainda assim não seria bem visto pela parte mais conservadora da sociedade.

De acordo com a informação trazida pelo Jornal do Brasil, em sua Revista de Domingo, Tereza não aceitou a troca de nome. “O filme, segundo Tereza, foi proibido por três motivos: pelo título (o então ministro Petrônio Portella propôs a liberação com o novo nome de **Os homens e eu**, mas ela recusou), pela personagem feminina e por ter a direção assinada por uma mulher”. Tal afirmação comprova a consciência de gênero e dos motivos da interdição. Tereza estava ainda preocupada com “uma onda de moralismo no ar com a vinda do Papa ao Brasil”, justamente no momento do relançamento de seu filme (Jornal do Brasil, 22.06.1980). Lembramos que naquele momento a onda evangélica ainda não havia atingido o país e que a igreja católica gozava o monopólio religioso e moral.

Mas o moralismo estava em toda parte, como na pequena tira da revista Veja intitulada “Mau negócio”, que dizia que o filme de Trautman tinha ganhado notoriedade em 1973 ao ser retirado de circulação pela Censura, mas que perdia com o relançamento, narrando a história de uma protagonista que é uma “colecionadora de homens”. De acordo com J.A.F., que assina a nota, “Surpreendentemente, tratando-se de um filme em que sexo é o assunto dominante, **Os homens que eu tive** não transmite a menor sensualidade. É frio, esquemático e principalmente cansativo” (Veja, 20.08.1980). Um filme de uma diretora, falando sobre sexo e protagonizado por uma mulher deveria ser mais “quente”? Podemos notar a falta de compreensão, inclusive da temática do filme, que não gira em torno do sexo, mas do amor livre, da livre escolha de uma mulher independente, da transformação de antigos costumes vigentes até aquela geração dos anos 1960 e 1970. A crítica, anacrônica, não situa **Os homens que eu tive** em sua própria história

enquanto produção cinematográfica realizada num determinado recorte temporal, há sete anos distante daquele momento.

Em 2 de março de 1980, devido à Semana do Cinema da Mulher, no Rio de Janeiro, o jornal O Estado de São Paulo trazia a reportagem “A arte de ser mulher e fazer cinema”, destacando entre as diretoras<sup>223</sup> um traço comum: “[...] a determinação com que enfrentam os problemas específicos da mulher dentro do mundo masculino do cinema”. A matéria destacava as palavras de Tereza Trautman, que identificava “[...] singularidades nem sempre confortáveis na luta da mulher cineasta dentro de seu mercado”. A diretora comenta que, mesmo não havendo atitudes francas de discriminação por parte dos colegas, o nível de exigência sobre as mulheres era bem maior. Ainda assim, elas não encaravam o poder de frente para saber o que desejavam dele e então exercê-lo. “Ainda não é possível identificar uma marca feminina na produção cinematográfica brasileira, mas existe no cinema toda uma abordagem ainda inédita, que só será dado à mulher fazer” (O Estado de São Paulo, 02.03.1980: 35). Mais uma vez, nos deparamos com a questão da especificidade feminina no cinema, em um momento em que este tema era amplamente explorado pela imprensa brasileira.

Em outra reportagem, intitulada “As senhoras diretoras”, no Jornal da Tarde, Tereza constatava que dentro do mercado restrito do cinema as mulheres não tinham direito à fragilidade e sofriam reações dos homens à sua presença. “Batalhamos duas vezes mais. Continuamos com nossas tradicionais funções femininas, domésticas e trabalhamos fora de casa, onde temos que provar – também duas vezes – que merecemos o lugar que ocupamos”. Mas ela pondera que o preconceito no meio cinematográfico ainda é menor do que em outras áreas (Jornal da Tarde, 07.02.1981: 5).

Ainda sobre mulheres, no anteriormente citado texto do Jornal do Brasil, Tereza Trautman informa que já havia iniciado a produção de um filme que lançaria anos depois, ainda trabalhando a “condição feminina”. Somente em 1987 a diretora exibiu nas telas, com ironia, sua revanche ao processo do primeiro filme. Tendo nascido numa família pobre, de operários, foi na camada privilegiada brasileira que encontrou as vicissitudes necessárias para dar corpo ao filme **Sonhos de menina moça**, exibido no Brasil apenas em 1989. De acordo com ela, o filme fala na quebra dos sonhos de mulheres de várias idades e camadas

---

<sup>223</sup> São elas Vera de Figueiredo, Maria do Rosário Nascimento Silva, Tânia Quaresma, Tereza Trautman, Ana Carolina, Rose Lacreta e Tizuka Yamazaki.

sociais. Jornal do Brasil reproduz a sua fala: “Não entendo a desimportância que a sociedade dá à descoberta do sexo por parte da mulher. Gostaria de ver um rapaz sensível fazer um filme sobre os sonhos de um menino moço” (Jornal do Brasil, 22.06.1980).

A diretora conta, em entrevista, que em 1988 a película foi convidada para participar de diversos festivais de cinema (Trautman, 2010). O filme narra a história do último dia de uma família no casarão que acabou de vender. O pai, já morto, era juiz. Seu filho foi preso, torturado e desaparecido pela repressão. Para a diretora, “As mulheres é que fizeram ou sofreram ou ficaram com o drama da história toda” (Trautman, 2010). Para completar o quadro, a protagonista da história, interpretada pela atriz Marieta Severo, é a filha de um empregado da casa, criada junto com os filhos da família. Ela se veste para a festa de despedida com uma roupa de gala que encontra e começa a beber, o que gera uma interessante situação de confronto social. Sexo, drogas e reflexões sobre a decadência moral das famílias abastadas são colocados em cena. A trama vai ganhando complexidade de elementos e situações, o que não nos permite a indiferença. Tereza Trautman explica: “Depois dessa interdição [de **Os homens que eu tive**], é como se eu tivesse muita coisa para falar ao mesmo tempo” (Trautman, 2010).

Quanto à opção pela evidência de mulheres nos filmes, Teresa de Lauretis vê a construção do gênero como produto e como processo da representação e da autorrepresentação; ela observa a discrepância entre a “mulher” como representação, ou seu objeto, e as mulheres como seres históricos, situadas dentro e fora do gênero e da representação (de Lauretis, 1994: 217). Ao olhar para o gênero como “tecnologia social”, seguindo os argumentos de Foucault em **História da Sexualidade**, que sinalizam que proibições e normas não reprimem, mas produzem a sexualidade e, assim, as relações sexuais, de Lauretis vê o “aparelho cinemático” como uma “tecnologia do gênero” (de Lauretis, 1994: 220-221); para ela “[...] os termos para uma construção diferente do gênero também existem nas margens dos discursos hegemônicos” (de Lauretis, 1994: 228). Essa construção diferente estaria “[...] nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres”, que cruzam e recruzam as fronteiras e os limites da diferença sexual (de Lauretis, 1994: 237).

Trautman marcou posição no diálogo sobre a situação hierárquica inferior das mulheres nas sociedades brasileira e latino-americana. Com sua trajetória podemos refletir sobre a “lei” que esteve em vigor durante

os anos da ditadura no Brasil: a lei moral do mais forte, do governo militar e seus valores conservadores e arbitrários, principalmente no que dizia respeito às relações de gênero e ao lugar das mulheres. A imagem da “verdadeira brasileira” era aquela da mulher de camada média, religiosa, dona de casa, mãe zelosa, esposa compreensiva e disponível para seu marido; a mulher patriota, responsável pela economia, pelo consumo e pela criação dos filhos da Nação. Assim como no tratamento aos militantes combativos de esquerda, as mulheres que estivessem fora desse padrão e o desafiassem também estavam fora do sistema e poderiam ser livremente consumidas.

É interessante observar que como “fortuna crítica” do filme de Tereza Trautman, encontramos os textos sobre o lançamento do filme, em 1973, depois os documentos do processo nos órgãos de censura (a imprensa silenciou diante da interdição) e por fim a crítica sobre sua liberação, em 1980, conduzida por duas vertentes: uma negativa, que via o filme como ingênuo e deslocado daquele contexto, e outra que explorava a questão das mulheres, quando o cinema brasileiro já contava com um número maior de diretoras e os temas do feminismo ainda estavam em alta na imprensa geral. Ao contrário do cenário francês ou estadunidense, a ausência de uma revista cinematográfica forte no Brasil fazia com que os textos sobre cinema fossem pulverizados em jornais e revistas da imprensa geral e, por vezes, da alternativa. Alguns cineastas, como o próprio Arnaldo Jabor, aqui mencionado, também tiveram textos sobre seus trabalhos cunhados nos órgãos da censura.

Sobre Tereza Trautman, podemos considerar que, apesar de ter sido aclamada pela imprensa como a primeira mulher diretora do cinema moderno brasileiro, de acordo com a crítica de Ely Azeredo no Jornal do Brasil em agosto de 1973, ela pagou o preço por ter permanecido no país durante a repressão e por ter batido de frente com a ideologia militar. Elogiada por sua competência e criatividade, na elaboração de um filme de baixo custo como **Os homens que eu tive**, Trautman foi a grande representante de uma geração: “Cineastas amordaçadas. Talvez seja esse o título que deveria se dar a toda essa geração, essa leva de mulheres” (Trautman, 2010). Assim define as diretoras que, como ela, tiveram que se submeter aos caprichos da censura ou que a driblaram para conseguir se expressar.

Talvez elas não fossem uma verdadeira “leva”, mas já se faziam presentes e demarcavam seus territórios. Entre as cineastas que transitaram pelos corredores dos órgãos de censura esteve Ana Carolina,



que acabou encontrando outros caminhos e estratégias para manter seus filmes em cartaz.

### 3.2 ANA CAROLINA – CONTORNANDO (E CUTUCANDO) A DITADURA

A brasileira Ana Carolina Teixeira Soares, ou apenas Ana Carolina, como ficou conhecida, começou a carreira cinematográfica como continuísta de Walter Hugo Khouri em **As amorosas**, tendo passado por um curso da Escola Superior de Cinema<sup>224</sup>. Antes do primeiro filme da trilogia abordada nesta tese (**Mar de rosas**, de 1977), a cineasta já havia rodado sete curtas-metragens<sup>225</sup>. Seu primeiro longa-metragem, **Getúlio Vargas** (76 min.), foi produzido em 1974.

Os anos 1970 marcam um momento em que muitas mulheres foram impulsionadas pelos cursos de cinema, abertos na década anterior, na ECA (Escola de Comunicação e Arte), da Universidade de São Paulo, na Universidade de Brasília e aos poucos em outras faculdades no país. Assim como ela, a maioria optou por começar com o formato de curta duração, já que o custo da realização cinematográfica (ainda distante dos recursos digitais) sempre foi bastante elevado. Os curtas foram escola para muitos e muitas cineastas. Mas logo Ana Carolina chegou ao longa-metragem, alcançando o reconhecimento do público e da crítica cinematográfica. Ao contrário de Trautman, seu trabalho foi e continua sendo objeto de estudo no meio acadêmico.

Para Alberto da Silva, seguindo as pistas da própria cineasta, os filmes de Ana Carolina elaboram uma metáfora do poder ditatorial ao mesmo tempo em que propõem representações de identidades de gênero e de sexualidades dentro da sociedade brasileira (Silva, 2010: 135). De acordo com Sumaya Lima (2010), as películas de Ana Carolina não só

---

<sup>224</sup> Ana Carolina conta que estudou em um rígido colégio alemão, o Porto Seguro, depois se formou em medicina, em São Paulo, especializando-se em fisioterapia e paralisia cerebral – uma carreira aparentemente distante do cinema, mas que, segundo ela, inspirou parte de sua obra (*ISTOÉ*, 27.10.1982: 64).

<sup>225</sup> *Indústria* (1969, 15 min.), *Três desenhos* (1970, 10 min.), *Monteiro Lobato* (1970, 15 min.), *Guerra do Paraguai* (1970, 8 min.), *A fiandeira* (1970, 12 min.), *Pantanal* (1971, 20 min.) e *Anatomia do espectador* (1975, 35 min.). Todos filmados em película 35mm, o mesmo material do cinema profissional.

recolocam a figura feminina no centro da narrativa fílmica, como também instauram um olhar diferenciado e uma outra estética. Flávia Cópio Esteves, trabalhando sobre os filmes, mas também sobre a trajetória da cineasta, aponta para sua produção como uma busca de identidade dentro do cenário cinematográfico brasileiro (Esteves, 2007: 24).

Os variados trabalhos inspirados por esta realizadora trazem certamente diversas semelhanças, limitadas pelo próprio *corpus* documental, mas eles não esgotam as possibilidades analíticas, como veremos nas páginas que se seguem. Minha questão principal aqui é a inserção de uma trilogia de filmes de Ana Carolina, realizada entre os anos de 1977 e 1986, nos contextos brasileiro e latino-americano de regimes ditatoriais e de emergência dos movimentos feminista e de mulheres dentro e fora deste recorte espacial. Os diálogos estabelecidos pelos filmes com esses contextos abrem um leque de possíveis interpretações para a historiografia recente.

Ana Carolina acabou sendo a cineasta mais conhecida naquele momento por suas realizações, já que soube à sua maneira contornar os obstáculos da censura, por meio de alegorias, metáforas e ironias – matérias-primas de sua estética e linguagem cinematográfica.

De acordo com Stuart Hall, “Os signos são organizados em linguagens e é a existência de linguagens comuns que nos capacitam a traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e então usar isso, operando como uma linguagem, para expressar significados e comunicar pensamentos para outras pessoas”<sup>226</sup> (Hall, 1997: 18-19).

Cada uma das cineastas analisadas nesta tese fez dessa operação um estilo, que por vezes joga com sutileza e conta com a astúcia do público espectador, que entra com sua bagagem própria para que os signos possam ser decifrados.

Em entrevista que acompanha os DVDs da trilogia sobre a “condição feminina”, a diretora não se reconhece como feminista, mas afirma que fazer estes filmes foi uma necessidade em sua vida. Estamos falando agora de filmes que estiveram no circuito comercial brasileiro na época de seus lançamentos. Esta trilogia, iniciada em 1977 com **Mar**

---

<sup>226</sup> “Signs are organized into languages and it is the existence of common languages which enable us to translate our thoughts (concepts) into words, sounds or images, and then to use these, operating as a language, to express meanings and communicate thoughts to other people”. Tradução minha.

**de rosas**, alcançou uma boa bilheteria nos cinemas<sup>227</sup>, gerou polêmica na imprensa especializada e possivelmente fez muita gente repensar papéis tradicionais. O filme ficou dois meses em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo e foi visto por mais de quatrocentas mil pessoas – uma bilheteria importante para o cinema brasileiro em 1977.

Clóvis Marques, do Jornal do Brasil, testemunha o êxito crítico do filme – “inclusive em festivais como os de Paris e San Sebastian” – e sua importância para a carreira da cineasta, mas o qualifica como “pontagudo” e “corrosivo”.

[...] a recusa em espelhar o real sem o filtro de uma visão crítica (e sarcástica) muito pessoal trouxe, em 1978 [1977], a surpresa, a corrosividade áspera de **Mar de rosas**, um salto que lhe deu instantâneo prestígio, valeu-lhe o convite para integrar o júri do Festival de Berlim (onde batalhou pelo Urso de Prata de **A Queda**, de Rui Guerra) mas – lamenta ela hoje – não significou um correspondente salto econômico (Jornal do Brasil, 24.02.1980: 4).

Ainda em 1980, período de finalização do segundo filme da trilogia, a revista Visão introduz uma entrevista com a cineasta recuperando seu histórico de doze filmes até então e o “estrondoso sucesso nacional e internacional com **Mar de rosas**”<sup>228</sup>. Na entrevista, Ana Carolina fala de seu estilo singular de dirigir filmes.

Visão – Há situações de extrema crueldade em seu cinema. E graça. Que linguagem é essa?

Ana Carolina – Ironia, crueldade, humor são lados de um mesmo dado. Não vejo crueldade, vejo o

---

<sup>227</sup> Os dados que serão apresentados sobre as bilheterias dos três filmes foram fornecidos nos extras dos DVDs que trazem essas realizações: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Estes números não foram encontrados nas listagens da Ancine disponíveis em [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br).

<sup>228</sup> O êxito é confirmado ainda pela *Folha da Tarde* (07.02.1981: 5), em matéria sobre seu segundo filme: “Este é seu segundo filme de ficção. O primeiro foi ‘Mar de rosas’, que estreou em nossos cinemas em setembro de 1978 depois de muito sucesso no exterior”. Ana Carolina dizia se sentir reconhecida e respeitada como diretora.

engraçado das coisas. **Mar de rosas** era uma comédia trágica. O novo filme também. Me esforço para descobrir a linguagem da comédia, que tem sempre relação com o poder. Mas não da comédia brasileira tradicional: uma comédia dentro dos meus temas (Visão, 11.08.1980: 44).

Percebemos na citação acima certa semelhança com a italiana Lina Wertmüller em termos de concepção da linguagem para os filmes, com a valorização da comédia para trabalhar relações de poder. Ana Carolina também afirma que os títulos populares de seus filmes têm comunicação direta com o público e que o trabalho com paradoxos (um título relacionado à perfeição para tratar temas explosivos), ironia e humor é uma maneira de fazer as pessoas pensarem (Visão, 11.08.1980: 45). A relação entre os estilos das duas diretoras podem nos reconectar à virtualidade do rizoma, aqui tomado metodologicamente como instrumento de análise. Veremos agora como o estilo que acabo de mencionar foi construído em seus filmes.

**Mar de rosas**. Brasil, 1977. Direção e roteiro: Ana Carolina. Cores. 90'<sup>229</sup>.

O filme começa com a cena de uma estrada e de uma adolescente fazendo xixi enquanto admira uma linda paisagem montanhosa. É Betinha (a atriz Cristina Pereira), filha do casal que a espera no carro parado no acostamento. Escrito e dirigido por Ana Carolina, **Mar de rosas** traz no início as desavenças entre Sérgio e Felicidade<sup>230</sup>, uma mulher infeliz com o casamento e que tenta discutir a relação. Dentro de um “fusca”, descendo a serra do mar na estrada que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, Sérgio assovia enquanto ela fala. Os olhos do homem muitas vezes são mostrados no espelho retrovisor interno, como se fossem vistos pelo olhar da filha. Logo o clima esquenta e Felicidade começa a colocar para fora antigas mágoas, como seu papel de “santa esposa”. Betinha, personagem que ganha centralidade no decorrer do filme, assiste a tudo com um misto de indiferença e impaciência, próprias da quebra geracional. Sua preguiça e ironia da cena inicial já dão uma pista do que estaria por vir. No banheiro de um hotel, durante

---

<sup>229</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

<sup>230</sup> Nome sugestivo, que coincide com o título do filme de Agnès Varda, *Le Bonheur* (em tradução literal, A Felicidade).

uma briga verbal e fisicamente violenta, a mulher corta o pescoço do marido com uma lâmina e pensa tê-lo matado. Betinha escuta tudo do outro lado da porta e reforça a dramaticidade: “Você matou o meu pai?” A partir daí, a história, que já acelerava, entra num ritmo vertiginoso.

Na estrada, voltando para São Paulo, percebem que um carro preto as está seguindo. Sádica e provocadora, Betinha fura o pescoço da mãe com um alfinete. Felicidade parece não se importar tanto, pedindo um lenço para estancar o sangue. Passam por um carro caído dentro de um rio. A mão de uma noiva morta sai para fora da janela, sepultando de vez a instituição do casamento, que literalmente “foi por água abaixo”. As cenas são recheadas com provérbios e frases feitas, que apareceriam também em **Sonho de valsa**, o último filme da trilogia, marcando a hipocrisia de um pensamento conservador, de senso comum e inflexível da camada média, dentro do contexto do regime militar brasileiro.

Durante uma parada em um posto de gasolina, onde Betinha espalha combustível e ateia fogo às pernas da mãe, Felicidade é socorrida por Orlando Barde (foto), o capanga do marido que as perseguia no carro preto. Rapidamente, ele faz com que as duas entrem em seu carro e a partir daí seguem viagem juntos. A conversa, quase um monólogo do capanga dentro do carro, explicita seu modo rigoroso e conservador de ver o mundo e a sociedade. Os provérbios e as frases feitas continuam a apontar para o senso comum e a importância da “ordem” e das normas sociais.



A própria Ana Carolina comenta esse aspecto do filme. “**Mar de rosas** procura desmontar esse lado ‘sonso’ do Brasil que está entranhado em todos nós. Isso fica claro pelo modo como falam as personagens; elas pensam clichês, sentem lugares comuns e vomitam provérbios. Mas viver sistematicamente na mentira é insustentável”. E ela complementa: “Simplesmente coloquei para fora o horror que nossa realidade me inspira. Acredito que seja um modo bem atual de falar da vida, a vida urbana dentro de um Volkswagen, diante de um aparelho de televisão. É preciso que as plateias entendam a modernidade do exorcismo” (Veja, 15.02.1978: 87). Entendemos com isso que sua crítica vai além dos clichês. O “horror” que ela menciona está diretamente relacionado ao

contexto de opressão do regime militar, que é inserido ironicamente no filme, mas de maneira radical.

Momentaneamente unidos pela repressão moral, Felicidade e o capanga, que assume o lugar do pai e do “homem”, tentam controlar o comportamento de Betinha, que levanta as pernas para o alto dentro do carro, senta de pernas abertas e fala palavrões – mais uma ruptura com o papel social tradicional das mulheres, geralmente aprendido desde a infância, por meio de normas e brincadeiras, e que deveria estar em seu uso pleno na adolescência. Numa cena em que procuram Betinha na rua, depois de uma fuga, Barde (o ator Otávio Augusto), que remete à figura de um torturador, por seus pensamentos e métodos violentos e sem escrúpulos, aconselha a mãe: “Essa liberdade já virou anarquia. Eu, no lugar da senhora, ‘caçava’ essa menina”. Nesse contexto, “caçar” adquire significado duplo, pois remete aos militantes de esquerda que literalmente eram caçados pelos militares e ao verbo “cassar”, aplicado à perda do mandato e à perseguição política aos opositores do regime. Em seguida eles encontram um ruidoso “coletivo” de palhaços, no meio dos quais Betinha dança e se diverte ao som de uma música carnavalesca. Barde se posiciona: “Quando eu penso na palavra ‘coletivo’, eu não posso deixar de pensar na morte”. Sua fala é significativa, em um momento em que qualquer reunião de pessoas era motivo de suspeita e de ações repressivas, que poderiam levar à morte. A caracterização dos palhaços pode ser interpretada como a maneira como os opositores ao governo se sentiam diante das estratégias de uma ditadura que promovia o “milagre econômico” e colocava o Brasil na fileira dos países “em desenvolvimento”. As consequências econômicas e sociais dessa política explícita de um projeto de desigualdade social, levado a cabo pela direita, seriam vividas nas décadas seguintes, chegando até os nossos dias. Felicidade “caça” a filha com um saco de estopa nas mãos, levando-a de volta para o carro e adotando o método do perseguidor. Mas quando param novamente para ele telefonar, a mulher descobre uma arma escondida no porta-luvas do capanga. Mãe e filha fogem novamente.

Referências à ditadura estão presentes na sutileza de diversas passagens nos filmes desta autora, que afirma questionar em suas narrativas quem detém o poder: “o pai, a família, o patrão, o ditador” (Visão, 11.08.1980: 45). A própria figura obscura de Orlando Barde nos dá a sensação de estarmos assistindo à perseguição de algum “subversivo” por um membro de um grupo paramilitar. À paisana, conduzindo veículos pretos e cumprindo ordens a qualquer preço, com

seus métodos obtusos, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), no Brasil, assim como a *Agrupación Anti-comunista Argentina (Triple A)* e outras, perseguiram suspeitos de resistência aos ideais da direita nos países sul-americanos e foram responsáveis pela morte de milhares de militantes<sup>231</sup>.

Na fuga, Felicidade é atropelada por um ônibus, em uma pequena cidade do Vale do Paraíba, à margem da Via Dutra (rodovia que liga o Rio a São Paulo), e acaba sendo socorrida por Niobi, moradora daquele lugar, que leva todos para dentro de casa. O ritmo acelerado da perseguição é bruscamente interrompido por uma sequência lenta e intimista, que se arrasta entre as falas das personagens no interior da pequena casa. Niobi discute com o marido, o dentista Dr. Dirceu. Ele argumenta: “O que eu penso do casamento é que quem está dentro não pode sair; quem está fora não deve entrar. É isso mesmo, o lar, a Pátria!” Mais uma vez, a normatização. Sua fala remete diretamente ao lema “Brasil: ame-o ou deixe-o”, propagado pelo regime militar: “quem está dentro não pode sair, quem está fora não deve entrar”. Perigo e tensão dão o clima em **Mar de rosas**.

Em uma cena surreal, um carregamento de terra começa a ser despejado por um caminhão pela janela do consultório de Dirceu, na frente da casa. Depois de ajudar o motorista na manobra, Betinha se apressa e conduz a mãe até o consultório, trancando a porta pelo lado de fora. Felicidade se desespera, mas acaba sendo salva pela família. O “morro” de terra criado no consultório serve de assento para as personagens continuarem a conversa. Em outro momento, Betinha coloca uma lâmina de barbear no sabonete com o qual a mãe vai se lavar, no banheiro, mas quem acaba se cortando é Dirceu, que se extasia de prazer ao ver seu sangue. Podemos tomar a cena como uma representação da banalização do sangue derramado dentro do contexto histórico em que o filme toma lugar, além do sadismo dos perpetradores.

São várias as tentativas de homicídio, aparentemente ignoradas por Felicidade, cuja imagem vai se decompondo no decorrer do filme. A morte simbólica da mãe, com base na psicanálise, é justamente um dos principais lemas do feminismo, que buscava naqueles anos 1970 romper bruscamente com os valores estabelecidos para a família e “matar” o exemplo da mulher submissa e sacrificada em benefício do marido e dos

---

<sup>231</sup> Para uma reflexão mais detida sobre esses grupos, cf. Veiga, 2009.

filhos<sup>232</sup>. No segundo filme da trilogia, **Das tripas coração**, a letra de uma música cantada no dormitório das jovens internas também anuncia: “Eu quero mesmo é matar meus pais!” Podemos dizer que, no Brasil, é em Ana Carolina que encontramos algumas relações com a teoria psicanalítica apropriada pelas feministas europeias na crítica cinematográfica dos anos 1970. Além disso, a diretora traz toda uma alegoria, quase surreal, como parte do diálogo com o Cinema Novo brasileiro, que ela admite fazer parte de sua inspiração.

Para além da psicanálise e da alegoria, encontrei no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da UFRJ, a transcrição de uma entrevista com Ana Carolina<sup>233</sup> em que ela assume a relação sempre difícil que teve com sua mãe, dentro de uma família “raivosa e vigorosa”, como qualifica. “Eu tinha uma relação muito ruim com minha mãe, o amor por ela estava com a tomada invertida, eu lia sim o que era não e não o que era sim. Foi muito difícil inverter isso”. Com o pai, conta que tinha uma relação carinhosa, gentil e compreensiva. Mas no âmbito geral da família, o conflito predominava.

Em casa ninguém abre a boca pra falar supérfluos, quando se fala são confissões terríveis. Meu pai está almoçando aí diz: ‘sabe que eu imaginei enfiar esta faca na sua costela’, e continua comendo. É assim. É tudo meio cruel, com humor muito estranho. Pouco e essencial (Ana Carolina, s.d.).

Será esta a origem da construção da personagem Betinha? A ficção reproduzindo a “realidade” do cotidiano? Temos em suas palavras no mínimo uma pista do “laboratório” de elaboração das representações de mulheres que encontramos em seus filmes. Como emoções contidas, elas emergem aos borbotões; com conflitos e alegria, tomam as cenas.

---

<sup>232</sup> Agradeço a Joana Maria Pedro, orientadora desta tese, por essa contribuição.

<sup>233</sup> Possivelmente para a Coordenadoria da Mulher, do Ministério da Justiça, pois o nome de sua interlocutora aparece apenas como Suzana. Veremos em uma entrevista de Helena Solberg, encontrada na Cinemateca Brasileira, que a interlocutora era Suzana Sereno, trabalhando para a mencionada Coordenadoria.



Para Silva, a *mise en scène* surrealista e a carnavalização remetem à interpretação bakhtiniana das agressões medievais como contestação a uma instituição (Silva, 2010: 186). Além disso, o autor argumenta que Ana Carolina recorre à violência e à crueldade como meio de reversão de papéis e conduz o público ao desapego constante de qualquer sentimento catártico (Silva, 2010: 184). Evocando igualmente Bakhtin, e ainda Laura Podalsky, Flávia Esteves também reflete sobre a subversão das hierarquias e da ordem vigente nos filmes de Ana Carolina (Esteves, 2007: 79).

Cansada diante das tentativas da filha, Felicidade reage: “Eu queria ser homem! Todo mundo levava a gente mais a sério”. Niobi se posiciona: “Sou contra mulher que trabalha fora de casa”. Dirceu zomba: “Igualdade, liberdade, fraternidade... [...] Toda gente que é gente não perde por esperar”. Ou seja, paira uma ameaça sobre quem defenda tais ideais, mas também temas políticos do momento, levados ao espaço privado da casa, já que não podem ser discutidos nas ruas. Os diálogos teatrais, aparentemente desconexos, lançam ao ar pensamentos introjetados socialmente e repetidos mecanicamente. Flávia Esteves interpreta a personagem Niobi como o oposto de Felicidade em relação ao casamento. Enquanto uma se debate, a outra está conformada à situação e “paga para não se aborrecer”. Este seria o casamento “feliz”, onde ela briga, subestima e manda no marido, jogando com as pequenas rugas da convivência cotidiana (Esteves, 2007: 108).

Numa cena inquietante, nos deparamos com uma Felicidade rota, que já havia sido espancada pelo marido, furada, queimada e soterrada pela filha, atropelada por um ônibus e ameaçada pelo capanga. Com suas roupas sujas e esfarrapadas, faz sexo com seu algoz no banheiro, enquanto mentalmente fala com o marido Sérgio, que ela julgava morto<sup>234</sup>. Depois, sozinha e triste, ela se masturba na banheira. O sexo com o verdugo traz à cena a humilhação e a resignação de uma mulher incapaz de escapar ao seu destino, embora continue com a esperança da fuga. Na interpretação aqui proposta, o mal-estar gerado por essa cena está relacionado com a representação de um homem sem escrúpulos, que estava ali para cumprir ordens a qualquer preço, um torturador, autorizado a desfrutar sexualmente de sua vítima. Felicidade se deixou tomar com certa indiferença àquela fatalidade. Ela estava nas mãos do

---

<sup>234</sup> Ana Carolina informa, nos extras do DVD *Mar de rosas*, que o texto em *off* que representa o pensamento de Felicidade é um extrato de uma carta que sua mãe escreveu para seu pai.

algoz. Sabemos que nos porões da ditadura, tanto no Brasil quanto em outros países latino-americanos, isso de fato acontecia, com verdugos que dispunham dos corpos de suas prisioneiras, por vezes mutilando-os, mesclando o gozo do poder com o do corpo. As imagens do homem se afastando, satisfeito e indiferente, e da mulher rota se masturbando, retomando o domínio sobre seu corpo, passaram ilesas pelo crivo da censura militar, pois foram construídas sobre códigos conhecidos, como as tramas das já mencionadas pornochanchadas. Contrapondo-se a esse tipo de cinema, em **Mar de rosas** o apelo à nudez feminina é psíquico, referindo-se explicitamente à degradação daquela mulher.

O pensamento em *off* de Felicidade, se corresponde ao conteúdo de uma carta da mãe de Ana Carolina ao pai, como informado pela própria autora na apresentação do filme, pode ser um indício da personagem Betinha como alter ego (um outro eu, de acordo com a teoria psicanalítica) de Ana Carolina, comprovando sua inserção no que foi chamado “cinema de autor”, termo cunhado com a aparição da *Nouvelle Vague* francesa, conforme já vimos. A colocação em cena de características próprias, muitas vezes autobiográficas, foi uma das marcas dessa geração cinematográfica, observada também em outras produções filmicas em diversas partes do mundo a partir do final dos anos 1950, consolidando-se nos 1960. A estrada (seja ela rodovia ou ferrovia) também pode ser uma pista nesse sentido a ser seguida em **Mar de rosas**. A cineasta paulista acabou fazendo sua carreira no Rio de Janeiro.

A última cena do filme traz mais uma fuga; dessa vez mãe e filha estão em um trem, mas a perseguição de Barde continua, até que Betinha decide a situação com uma frase sugestiva: “Ninguém pode desobedecer às ordens! Ou pode?” O capanga responde: “Desse trem ninguém escapa”. A menina empurra os dois para fora do vagão em movimento, resolvendo o problema e comemorando com um gesto debochado e significativo, segurando o meio do braço com uma mão, fechando o punho e apontando o cotovelo para a câmera (Banana pra vocês!, em linguagem da época).



O filme termina com a mensagem de que alguma saída era possível e que as “novas mulheres” não mais se resignariam a seguir as

regras inventadas para elas; seriam agentes do seu destino. Betinha é a representante dessa nova geração de mulheres, que cresce simultaneamente à emergência dos ideais feministas e do próprio sujeito social “mulheres”.

Vemos nas palavras de Ana Carolina sua inserção geracional e ao menos uma influência comum com as feministas brasileiras e latino-americanas<sup>235</sup>: “[...] para mim, fundamental foi Simone de Beauvoir. Era uma mulher, estava lá, escrevendo, falava da vida das mulheres. Me favoreceu<sup>236</sup>. É impossível que meu trabalho também não favoreça” (Visão, 11.08.1980: 45). Fica claro por meio de seus filmes que Ana Carolina faz sua parte na construção deste novo sujeito social, apesar dela frequentemente relutar quando o assunto é feminismo.

Visão – Mas você nega o feminismo...

Ana Carolina – Não nego, mas não gosto dos “ismos”, da coisa institucionalizada. A menos que eu tivesse tempo e paixão para ser feminista. Eu só tenho para ser cineasta. E não quero que me vistam de feminista. Meu trabalho é uma contribuição para quem quiser. Deus me livre de mulheres que pensam só como mulheres. (Silêncio) E dos homens que só pensam como homens! (Visão, 11.08.1980: 45).

No Jornal da Tarde, ela já introduzia este pensamento: “Não sou feminista e nem trato de problemas feministas. Não gosto de coisas definitivas e por isso não faço dos meus filmes discursos morais ou políticos” (Jornal da Tarde, 07.02.1980: 5). Seu argumento mais uma vez a insere no campo do “cinema de autor”, tão valorizado a partir da

---

<sup>235</sup> Em mais de cento e cinquenta entrevistas realizadas com feministas oriundas do espaço geopolítico do Cone Sul, pelo Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), da UFSC, a leitura de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir aparece como referência fundamental na trajetória dessas mulheres. Cf. Veiga, 2009 e Borges, 2010.

<sup>236</sup> Na mencionada entrevista encontrada no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da UFRJ, Ana Carolina menciona a descoberta de Beauvoir: “Eu acho que tinha ainda 17, 18 anos, ‘caí de boca’ na Simone de Beauvoir: *O Mandarim, A força das coisas, O segundo sexo*, eu já tinha mastigado até os 18, 19 anos, na boa” (s.d.).

*Nouvelle Vague*. Mas o que chama “problemas feministas” insiste em aparecer no decorrer de seus filmes.

Seguindo com **Mar de rosas**, Flávia Esteves observa que o olhar perspicaz de Betinha alcança as intenções das outras personagens e as expõe, de maneira desconcertante (Esteves, 2007: 65). Por outro lado, enquanto os demais falam, se lamentam ou filosofam prolixamente, é ela quem realmente age. “Betinha, ao contrário de todos eles, ataca frontalmente e incisivamente, não perde tempo com questionamentos vazios ou reclamações passivas. Ela age com violência” (2007: 68).

A atriz Norma Bengell (Felicidade) teve contato com o feminismo no exílio francês, no começo da década de 1970, onde participou das reuniões de um grupo de feministas latino-americanas, em Paris<sup>237</sup>. Tomando lugar no que chamo nesta tese rizoma-cinema, Bengell conta como construiu sua personagem: “Eu fiz de uma maneira feminista. Eu tava voltando da Europa toda imbuída do feminismo”<sup>238</sup>. Isso nos faz pensar que, além das propostas das diretoras, os diálogos com ideias e teorias perpassava igualmente a carreira de atores e atrizes, que os colocavam em prática no momento da atuação. Ana Carolina escolheu a conhecida imagem de Bengell para assumir as feições de Felicidade; a atriz torna-se, assim, co-autora da personagem.

Flávia Esteves, pesquisando jornais da época do lançamento do filme, encontra uma afirmação da diretora que diz que a personagem adquiriu, com a interpretação e a imagem da atriz, uma dimensão política que não teria se não fosse sua atuação (Esteves, 2007: 153). Também para Alberto da Silva a escolha de Bengell é significativa. As marcas no corpo de Felicidade corresponderiam às marcas na carreira da atriz, sempre com seu corpo em evidência nos filmes, tendo estreado no cinema em 1959, parodiando Bardot em **O homem do Sputnik**, de Carlos Manga. No filme de Ana Carolina, a liberação da mulher não passaria por seu corpo, que é morto no final (Silva, 2010: 198-199).

Sobre a questão de um “cinema feminino”, apresentado com a chamada “Ana Carolina: um cineasta que é mulher, e não uma mulher cineasta”, a diretora responde à revista Veja:

Veja – Várias pessoas que viram “Mar de Rosas” em sessões especiais asseguram que se trata do

---

<sup>237</sup> A feminista brasileira Danda Prado confirma esse contato, dizendo que teve no exílio a companhia de Norma Bengell, exilada por encenar uma peça de teatro de caráter considerado subversivo. Cf. Prado, 2005.

<sup>238</sup> Em entrevista inserida nos “extras” do DVD *Mar de rosas*.

primeiro filme brasileiro de um cineasta que eventualmente é mulher – e não de uma mulher que faz cinema. Você concorda?

Ana Carolina – O filme pretende ser a radiografia do cotidiano de uma família. Seus temas, repressão, autoridade, fuga, são os limites dentro dos quais toda a minha geração se acotovela. O filme coloca a pergunta: “Com quem está o poder?” – o que não constitui uma preocupação exclusivamente feminina. Por outro lado, não vejo por que [sic] um cinema feminino teria sido uma limitação (Veja, n.493, 15.02.1978: 87).

Ou seja, a revista Veja aproveitou para provocar a cineasta e esvaziar o sentido político do “cinema de mulheres”, bastante comentado naquele momento, chegando a formar uma temática nos jornais da época, conforme busco pontuar neste capítulo. Para transcender sua “condição de mulher” e ser aceita dentro do meio, ela teria que ser “um cineasta”, leia-se “um autor”, não uma mulher que fazia cinema, abrindo mão do posicionamento político em nome da “arte”.

Na imprensa francesa, foi Pierre Kast, no jornal Le Quotidien de Paris, quem definiu Ana Carolina no momento em que apresentava seu filme no Festival de Paris<sup>239</sup>: “uma judoca brasileira [...] deposita gentilmente esse pequeno tonel de dinamite sobre a tela”. Mas Kast, ao contrário da opinião da revista brasileira Veja, parece ver como positiva a inserção da realizadora no cinema de mulheres. De acordo com ele, na história de uma adolescente encontramos “Um episódio, se quisermos, irrisório e sórdido da grande guerra de liberação que expõe, sem bem saber que a expõe, uma nova geração contra o machismo e a imbecilidade criminal dos adultos”<sup>240</sup> (Le Quotidien de Paris, 07.11.1977: 17). Mais do que apenas machismo, o que Kast não acessa, com seu olhar estrangeiro, é sua especificidade, encontrada no contexto

---

<sup>239</sup> A reportagem de Kast informava: “Mar de Rosas filme brasileiro de Ana Carolina Teixeira Soares, com Norma Bengell e Hugo Carvana será apresentado dia 8 de novembro no Festival de Paris, grande sala do Empire às 17h45, no Mac-Mahon às 11h e 15h”.

<sup>240</sup> “Un épisode si l’on veut, dérisoire et sordide de la grande guerre de libération que livre, sans bien savoir qu’elle la livre, une génération nouvelle contre le machisme et l’imbécillité criminelle des adultes”. Tradução minha.

brasileiro do regime militar. Barde não era apenas um homem que queria exercer um poder sobre aquelas mulheres, mas uma personagem imbuída de todo o ranço da repressão vivida naqueles anos de ditadura no Brasil. No entanto, o crítico francês mostra-se consciente da distância entre os dois continentes. Em sua visão, o filme

[...] cresce como uma planta repleta de espinhos no solo de um Brasil que conhecemos muito mal na Europa. O burlesco amargor do diálogo, a crueza fria do cirurgião que mostra personagens esartejadas, a amargura desesperada, mas estranhamente a compaixão de um autor pelos seres cujas cegueiras, solidão e sofrimento ele mostra, rendem um som totalmente novo dentro de um cinema brasileiro em plena mutação<sup>241</sup> (Le Quotidien de Paris, 07.11.1977: 17).

Kast fala também de outro aspecto do filme, que considera “Totalmente novo também em um cinema que chamamos feminino [...], como o de Charlotte Dubreuil, Patricia Moraz, Akerman, que é aqui também sinal de uma profunda renovação. Este filme nos chega como um meteoro, pois não soubemos ver de qual estrela distante ele veio”<sup>242</sup> (Le Quotidien de Paris, 07.11.1977: 17).

Também em outros jornais brasileiros nós encontramos sua aclamação, como na coluna de Rubem Biáfara em O Estado de São Paulo. “[...] os espectadores que gostam de apreciar e analisar obras de arte terão mais vagas e oportunidades para assistir, respeitar e aplaudir

---

<sup>241</sup> “Il pousse comme une plante pleine d’épines dans le sol d’un Brésil que nous ne connaissons que très mal en Europe. Le burlesque amer du dialogue, la cruauté froide du chirurgien qui montre des personnages écartelés, l’amertume désespérée, désespérante mais étrangement compatissante d’un auteur pour les êtres dont il montre les aveuglements, le solitude et la souffrance, rendent un son totalement nouveau dans un cinéma brésilien en pleine mutation”.

Tradução minha.

<sup>242</sup> “Totalemtent nouveau aussi dans un cinéma qu’on appelle féminin, foute de voir, Charlotte Dubreuil, Patricia Moraz, Akerman, qu’il est ici aussi le signe d’un profond renouvellement. Ce film nous arrive comme un météore, puisque nous n’avons pas su voir de quelle lointaine nova il arrivait”. Tradução minha. Observo que a palavra francesa “nova” designa uma estrela em fase final de evolução tornando-se bruscamente muito mais luminosa e aparentando constituir uma estrela nova (explicação encontrada no dicionário Apple).

esse belíssimo e chocante ‘Mar de Rosas’, de Ana Carolina”, e complementa: “um filme fora-de-série, não só o melhor nacional do ano até agora, mas talvez até o melhor filme de 1978, mesmo em confronto com as produções estrangeiras e com sua supremacia a ser ameaçada talvez somente pelo italiano **Pai, Patrão**, dos irmãos Taviani” (O Estado de São Paulo, 01.10.1978: 43).

Se o filme causou sensação entre os críticos, podemos inferir sua ação sobre o público espectador. Sua recepção certamente se deu no contato com experiências subjetivas, produzindo novos e inusitados efeitos nessa interlocução com o filme<sup>243</sup>, fossem eles positivos ou negativos, mas sempre perturbadores. A própria cineasta confessava seu desejo de “fazer a cabeça” das pessoas. “Fazer a cabeça significa que uma menina que tome contato com meu cinema hoje terá de mudar. Fazer a cabeça é ajudar as pessoas a viverem melhor. Para a minha geração, se algumas mulheres brasileiras tivessem trabalhado nesse sentido teria sido bom” (Visão, 11.08.1980: 45). Sua fala informa que, mesmo negando o feminismo como proposta, sua prática em muito se aproximava dos princípios do movimento, como pudemos perceber na crítica de Katz e como veremos também em seu segundo filme.

É importante considerarmos que 30% da produção de **Mar de rosas** foram financiados pela Embrafilme, que apostou na experiência de oito trabalhos anteriores da cineasta, entre curtas e longas-metragens, incluindo documentários como **Getúlio Vargas** (1974).

**Das tripas coração.** Brasil, 1982. Direção: Ana Carolina. Cores. 90’,<sup>244</sup>.

A narrativa começa com imagens de um colégio ambientadas com o Hino do Estudante do Brasil:

Estudante do Brasil, tua missão é a maior missão:  
batalhar pela verdade, impor tua geração!  
Marchar, marchar para a frente! Lutar  
incessantemente! A vida iluminar, ideias avançar!  
E, assim, tornar bem maior, com todo ardor  
juvenil: a raça, o ouro, o esplendor do nosso  
imenso Brasil! Estudante do Brasil, orgulho da

---

<sup>243</sup> Sobre recepção e o lugar do espectador, cf. Aumont, 2007.

<sup>244</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

Nação tu hás de ser! O Brasil almeja, ansioso, que cumpras sempre o teu dever<sup>245</sup>.

A cineasta nos conduz ao interior do universo escolar dos anos de ditadura, onde a disciplina era palavra de ordem e saber louvar a Pátria, cantando seus hinos e hasteando a bandeira, uma obrigação.

As cenas iniciais são dispostas paralelamente, mostrando a silhueta de um homem até então sem rosto, por causa do contraluz, que chega com autoridade a um colégio. Isso também é observado no trabalho de Flávia Esteves (2007: 73). Pouco importam suas feições naquele primeiro momento. Ele é um “homem” e representa uma autoridade: a do interventor que vem para oficializar o fechamento do colégio. Em contrapartida, uma mulher é apresentada de costas. O salto, a saia e os cabelos mais longos a situam como mulher. Ela é uma das diretoras, que está ali para prestar contas e admitir os erros administrativos. Uma aluna cerca o interventor enquanto ele entra no prédio e o acompanha até uma sala de reuniões. Enquanto espera a passagem dos cinco minutos que faltam para o horário marcado, o homem cochila. A partir desta abertura, os costumes sociais passam a ser criticados por meio do sonho desse interventor.

No sonho, Guido (o ator Antônio Fagundes) se vê desejado e seduzido por alunas e diretoras. Em sala de aula, como professor, entrega-se à fantasia enquanto recita trechos do **Elogio da loucura**, de Erasmo de Roterdã. As máximas, que marcam o lugar do “homem” como sujeito universal, e ali como centro da cena, extasiavam as alunas, que compartilham entre si segredos e desejos adolescentes. Nas palavras de Ismail Xavier, “Guido se exhibe, mostrando o jogo de espelhos que o isola, mesmo quando o coloca no centro, o narcisismo que o torna impotente no momento mesmo da afirmação do seu poder de encantamento” (Xavier, 1983: 69). No decorrer do filme, sua posição é desestabilizada, entrando em franca decadência, deslocando do centro o discurso masculino, ainda de acordo com Xavier, que observa “[...] a ausência de gozo pleno a que se condenam todas as personagens, para além da oposição masculino/feminino”, é o elo comum no filme (1983: 70/72).

O filme traz questões sobre a hetero, a homo e a bissexualidade, como na cena de duas alunas que se beijam e se acariciam ou nos olhares lascivos de Renata (Dina Sfat), uma das diretoras, para as

---

<sup>245</sup> DVD *Das tripas coração*.



alunas. Nair (Nair Bello) e Moniza (Miriam Muniz), as diretoras veteranas, falam de costumes tradicionais e religiosos, acrescentando a eles lembranças picantes, desejos contidos. O roteiro de Ana Carolina estica o tempo todo a corda da tensão entre a tradição e a subversão desses valores.

Uma aluna faz xixi no meio da missa (foto)<sup>246</sup>, onde o padre recita um sermão sobre a leveza da “condição feminina”, comparando o caminho da mulher ao caminho de Cristo, só que sem a cruz<sup>247</sup>. A infratora é reprimida ao som da música **Pra frente Brasil!**, quase um hino da ditadura, cantada pelas colegas. Para a diretora mais velha, o serviço militar deveria ser obrigatório também para as mulheres, e ela completa dizendo que aquele episódio demonstrava “um perigosíssimo espírito de rebelião” e que a aluna era um “elemento perigosíssimo” (entenda-se “subversivo”). A aluna, que recebe a faixa de “Miss Mijona”, ao ser castigada com a reclusão, aproveita para trocar beijos e carícias com uma colega de castigo. Elas são olhadas por um Jesus Cristo vivo, com o rosto de Guido, atachado a um crucifixo em tamanho natural. Longe de ser repressor, seu olhar parece voyeurístico.



Ismail Xavier argumenta que vem da esfera das meninas os momentos “de plenitude e festa, na brecha da repressão”, mas o princípio de prazer não vence a batalha, pois “[...] a onipresença das relações de dominação, poder e carência expõe uma fratura por onde se insinua a atmosfera pesada da ordem adulta”, onde aparece um jogo mais sutil de poder, envolvendo sexo e economia, desejo e castração (Xavier, 1983: 72).

Os diálogos adultos marcam posturas rígidas e conservadoras, ao mesmo tempo em que deixam brechas e fissuras para o surgimento de falas revolucionárias e irônicas. As cenas oníricas se multiplicam, intensas. O apelo da descoberta sexual é constante. Músicas marcam

---

<sup>246</sup> Lembramos neste ponto a cena de Betinha, de *Mar de rosas*, no começo do filme. Ana Carolina cita seu próprio filme anterior e ainda insiste na marcação da irreverência da nova geração.

<sup>247</sup> A cruz seria elemento do último filme da trilogia, *Sonho de Valsa*, onde é carregada por uma mulher.

cenas de devaneios em que alunas dançam, falam palavrões e se excitam. “Minha mãe é morta, tá pedindo missa, tua mãe é viva, tá pedindo ‘piça’”. Numa cena catártica no dormitório, com carga dramática crescente, todas as alunas dançam e no final uma delas se masturba. Ao contrário de seu primeiro filme, em **Das tripas coração** Ana Carolina traz à cena a catarse coletiva, como um gozo geral de todas aquelas jovens que partilhavam as mesmas curiosidades. O prazer estava reservado para elas.

Para Alberto da Silva, Ana Carolina ataca no filme “[...] a construção do corpo feminino e a questão da subjetividade feminina. Face ao sucesso das comédias eróticas, ela abre assim outras perspectivas cinematográficas para repensar a lógica do cinema patriarcal” (Silva, 2010: 209)<sup>248</sup>.

Este cinema patriarcal, na minha concepção, entra em diálogo franco com a repressão militar quando o tema é o lugar social imposto às mulheres. Neste filme, a exploração diegética dos hinos brasileiros também leva à reafirmação deste lugar, que é subvertido com os toques de ironia da cineasta. O interventor assovia o Hino Nacional enquanto vai ao banheiro, ao mesmo tempo banalizando-o e mostrando a frequência de sua execução, como aquele tipo de música que não sai da cabeça, por isso é assoviada nas ações mais corriqueiras. Mais adiante, um ensaio musical faz parte dos preparativos para a festa de encerramento das atividades do colégio. Partes de hinos são cantadas, com o acompanhamento de um piano; primeiro o da Bandeira: “Salve lindo pendão da esperança...”, depois o da Independência: “Já podeis da Pátria, filhos, ver contente a mãe gentil. Já raiou a liberdade no horizonte do Brasil...”. A pianista interrompe drasticamente: “Isso eu não toco!” A cena ganha dramaticidade. “Por que?” – pergunta a diretora, inquisidora e desconfiada. Silêncio e tensão... “Porque eu não trouxe a partitura”. “Ah...” O clima repressivo fica agudamente explícito e em seguida é aliviado. A ameaça é constante.

Rosana Kamita (2009), ao analisar **Das tripas coração**, observa o enfoque crítico da diretora sobre os sistemas educacionais e religiosos. “A trilha sonora reforça a ideia de tradicionalismo e respeito, pois seu

---

<sup>248</sup> “[...] au dressage du corps féminin et à la question de la subjectivité féminine. Face au succès des comédies érotiques, elle ouvre ainsi d’autres perspectives cinématographiques pour repenser la logique du cinéma patriarcale”. Tradução minha.

repertório inclui, por exemplo, o Hino do Estudante do Brasil, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira Nacional” (Kamita, 2009: 193).

Com apenas esta referência aos hinos como um sinal de “tradicionalismo e respeito”, que remetem à representação da escola, Kamita, assim como Silva e Esteves, não percebem a questão da trilha sonora como elemento “central” e definitivo da crítica ao regime em **Das tripas coração**. A meu ver, por meio dessa escolha precisa, que muitas vezes faz uso incidental dos hinos na banda de som, banalizando-os e explorando seu excesso, Ana Carolina fala diretamente ao governo militar, mais do que atesta uma convivência com o nacionalismo por ele pregado ou contextualiza a educação dentro do regime autoritário. A crítica implícita e sutil sinaliza os contornos do limite imposto pela censura para que uma película pudesse entrar no circuito comercial.

Voltamos com o argumento de Hall, que conceitua representação como “[...] a produção de significado dos conceitos nas nossas mentes através da linguagem. É a ligação entre conceitos e linguagem que possibilita a referência ao mundo ‘real’ dos objetos, pessoas ou eventos, ou de fato aos mundos imaginários dos objetos ficcionais, pessoas e eventos”<sup>249</sup>. Ela é uma parte essencial do processo por meio do qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura (Hall, 1997: 16-17). Ou seja, mundos reais ou imaginários, fantasias, desejos e imaginação podem ser representados, significados e também construídos.

O filme de Ana Carolina foi realizado em um contexto ditatorial de imposição da imagem de uma nação gloriosa e patriótica, que usa os hinos como forma de normatização (por que não dizer militarização da população) e legitimação pública do governo militar. Além deles, as disciplinas do currículo escolar apontavam nesse sentido, como Educação Moral e Cívica (EMC<sup>250</sup>), Estudos dos Problemas Brasileiros

---

<sup>249</sup> “[...] the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‘real’ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events”. Tradução minha.

<sup>250</sup> A disciplina Educação Moral e Cívica foi implantada pelo decreto-lei 869, de 12 de dezembro de 1969. “A EMC atuava, inclusive, na mente das crianças, inculcando valores tais como obediência, passividade, ordem, fê, ‘liberdade com responsabilidade’ e patriotismo. Estes valores faziam parte dos conteúdos presentes nos livros didáticos de EMC, o que leva a considerar a disciplina como parte de uma estratégia psicossocial elaborada pelo governo militar [...], com o objetivo de interferir na dinâmica social” (Nunes e Rezende, sd: 2).

(EPB) e Organização Social e Política Brasileira (OSPB), que fizeram parte da estratégia também pedagógica da permanência de vinte e um anos do poder ditatorial. Ana Carolina mostra mais uma vez que, apesar de tamanha pressão moralizadora, as imposições transmitidas pelas instituições podiam ser subvertidas – em sonho, é claro – diante da censura, chegando ao público espectador, que com ela partilhava os mesmos códigos e o mesmo contexto.

A psicanalista Betty Milan, em coluna na Folha de São Paulo (09.11.1982) intitulada “Ana, como Glauber”, vê o colégio como metáfora do país. Podemos aprofundar um pouco mais essa questão para pensarmos o interventor Guido como o poder civil-militar que aplica o golpe indefensável, calando toda a efervescência social, cultural e mesmo sexual daquele momento. É ele também o censor que vem colocar ordem em um antro de amoralidade, dirigido apenas por mulheres.

Rosana Kamita chama a atenção para o foco do filme sobre os sistemas educacionais e religiosos (Kamita, 2009: 193), mas seu texto tangencia uma questão central: a sexualidade (mais presente na análise de Silva sobre o filme), que perpassa praticamente todas as principais cenas, muitas delas compostas por triângulos amorosos<sup>251</sup>, e as questões sobre a homo/heterossexualidade.

Frases ditas pelas três gerações de mulheres no filme (diretoras mais velhas, diretoras mais novas e alunas) abordam a sexualidade feminina, mas também questões existenciais e de gênero. Uma aluna pergunta a outra se ela já beijou de língua ou se já fez sexo oral. Os questionamentos e as curiosidades a propósito da sexualidade estão nas conversas entre as alunas, mas chegam também às mulheres mais velhas, quando Nair conta a Moniza que quando era jovem ela tinha uma amiga muito bonita, que gostava muito dela, mas elas se envolveram em jogos perversos, que não devem ser jogados. Diz que havia um homem em comum entre elas. As personagens de Antonio Fagundes (o interventor Guido), Dina Sfat e Xuxa Lopes (as diretoras Renata e Miriam) também vivem um triângulo amoroso, protagonizando

---

<sup>251</sup> Os triângulos amorosos aparecem numa história contada pela diretora mais velha e também entre o interventor e as duas diretoras mais jovens. Podemos encontrá-los ainda na relação entre um professor e duas faxineiras e dentro do próprio núcleo de faxina do colégio. Esse tipo de formação também está presente nas obras já citadas de cineastas europeias/eus, como Agnès Varda (*Le Bonheur*, 1965), François Truffaut (*Jules et Jim*, 1962) e Claude Sautet (*Cesar e Rosalie*, 1973).

cejas de sensualidade. Se olharmos para as duas duplas de diretoras como representação das duas mesmas mulheres em diferentes gerações, Moniza e Nair como Renata e Miriam<sup>252</sup>, podemos sugerir que Renata, Miriam e Guido vivem no tempo presente da narrativa a mesma experiência relatada por Nair a Moniza, como história passada.

As mais velhas conversam: “Eu sempre fui uma mulher submissa, não aos tabus, mas à cabeça” – fazendo uma referência à criação diferenciada das mulheres e à consciência introjetada dos padrões de comportamento adequados a elas. A outra responde: “A ausência de vergonha é um ponto fundamental para uma boa técnica sexual. As pessoas que pensam que sexo é pecado relutarão a praticar certos tipos de estímulo e acabarão como nós duas: como dois aspargos”. Elas assumem a relevância do sexo, mas também sua resignação diante da imposição das normas de conduta.

Com **Das tripas coração** Ana Carolina – assim como já havia feito Tereza Trautman em 1973 – deu asas mais uma vez a essa nova geração de mulheres, agora no começo dos anos 1980, que contestava os costumes tradicionalmente aprendidos, que desafiava a sociedade patriarcal e afirmava o direito ao próprio corpo, ao prazer e à igualdade de gênero. Não eram estas as propostas do chamado feminismo de segunda onda? Além disso, o filme responde diretamente às realizações cinematográficas eróticas produzidas e exibidas com o aval do governo militar.

Para Silva, **Das tripas coração** questiona as representações da masculinidade e da feminilidade, respondendo principalmente sobre como representar a sexualidade e os corpos femininos, o prazer e a liberdade sexual diante do voyeurismo (Silva, 2010: 216). O prazer das alunas é representado por ele mesmo, não para o espectador. A descoberta do prazer é colocada no sentido contrário às boas maneiras, à submissão e à normatização do corpo, cujo conjunto forma as regras do colégio religioso. “Como Betinha [em **Mar de rosas**], as colegas adolescentes de **Das tripas coração** representam outras referências de feminilidade, pela maneira como seu desejo e seu prazer são vividos, ao

---

<sup>252</sup> Alberto da Silva trabalha essa questão partindo do depoimento da própria Ana Carolina, que afirma que cada dupla forma o oposto complementar de uma mesma personagem, o que é mostrado pela maneira semelhante de se vestirem, quase uniformizadas. O mesmo acontece com o interventor Guido e o guardião Flanela, que representam aspectos opostos de um mesmo homem, o intelectual desejado e o popular que deseja, apresentado de maneira mais vulgarizada. Cf Silva, 2010: 228-233.

contrário da educação que elas recebem no internato” (Silva, 2010: 220-221).

A linha narrativa que a cineasta traça, passando pelas diretoras veteranas, as diretoras jovens, as alunas e as faxineiras do colégio, sugere variações geracionais nas representações da sexualidade feminina. As mais velhas já estavam submetidas ao freio moral social, mas admitem que também tiveram suas aventuras e que o excesso de moral muitas vezes atrapalhava; as diretoras mais jovens vivem um triângulo com o interventor e admitem o desejo pelo mesmo sexo, apesar de tudo acontecer às escondidas; as jovens querem a transformação dos padrões e valores, a libertação da igreja e da hipocrisia social.

Em certo momento, as principais personagens vêm andando por um corredor; ali seus papéis e personalidades são trocados. É como se tivessem invertido os scripts e dissessem falas alheias. Não há mais a distinção entre homens e mulheres (foto).

As várias portas do corredor pelas quais cada um vai entrando, como observa Silva (2010: 238), podem mostrar os diversos caminhos que pode tomar a sexualidade e a própria “identidade”. Acrescento que, além disso, Ana Carolina subverte a narrativa filmica e rompe com os



códigos cinematográficos estabelecidos ao demonstrar que cada representação não passa de uma construção e que cada papel (social) pode ser encenado pelo ator ou pela atriz que ela, diretora, determinar em sua *mise en scène*. Uma mesma personagem – assim como a sexualidade – pode ser vivida por atores diferentes.

No corredor quase vazio, resta o triângulo protagonista. As mulheres tiram as roupas. “Às vezes você não se sente inteiramente nua?” “Bobagem!” “Às vezes eu me sinto inteiramente exposta”. Este diálogo toca o argumento, já citado e criticado, de Laura Mulvey (1983 [1975]) de que o olhar sobre as mulheres no cinema do *mainstream* era um olhar masculino, que as via como objetos, quando expostas na tela. Usando o conceito freudiano de escopofilia – prazer pelo olhar –, Mulvey se apropriou da psicanálise, assim como Ana Carolina em seus filmes, para expor a situação hierarquicamente inferior das mulheres

dentro das representações filmicas e os olhares masculinizados lançados sobre elas.

Em **Das tripas coração** os papéis se confundem na cena em que o padre do colégio (Ney Latorraca) se encontra com uma aluna que é um homem travestido de mulher. O padre a trata como mulher, mas ela se posiciona: “Eu sou um homem.” O padre contesta: “Bobagem! Você tem que assumir seu lado masculino. Eu assumi meu lado feminino”. Podemos observar que o discurso sobre descobrir “o lado feminino” dos homens também aparece em algumas canções da música popular brasileira, nas letras de compositores que eram vistos pela esquerda tradicional como protagonistas do chamado “desbunde”<sup>253</sup>, ou seja, pessoas que subvertiam costumes, mas sem vínculos com outros grupos de resistência à ditadura. É importante identificar que este era também um discurso do feminismo da diferença, que dizia que “o homem” deveria descobrir o “lado mulher” dentro de si. Além disso, o convívio com pessoas como a atriz feminista Norma Bengell e a circulação dos debates da época devem ter influenciado de algum modo as escolhas narrativas da diretora. A escolha do ator Patricio Bisso para o papel de uma das professoras mostra o humor com que a questão da “identidade sexual” é tratada pela cineasta, pois este ator ficou conhecido por suas representações femininas ou andróginas nos meios de comunicação dos anos 1980.

Outro núcleo dramático importante e singular dentro do enredo é formado pelas faxineiras e pelo guardião do colégio. Elas observam e comentam tudo. Por meio delas, Ana Carolina insere um olhar crítico, que aponta para o que chamaríamos “ordem do gênero”<sup>254</sup>, uma hierarquização



<sup>253</sup> Gilberto Gil, Caetano Veloso e Pepeu Gomes foram alguns dos que trataram essa questão em suas canções. Podemos pensar no significado da palavra “desbundar”: “voltar a bunda” (ou as costas) para a situação política, o que não condiz com a atuação desses artistas, que adotaram um posicionamento de resistência não aceito pela esquerda mais ortodoxa.

<sup>254</sup> Termo introduzido pela supervisora do meu estágio doutoral na EHESS, Mônica Raisa Schpun, e que corresponde à minha expectativa dentro deste trabalho, com relação à organização hierárquica de gênero dentro do contexto ditatorial.

baseada no gênero, com a definição explícita de papéis sociais para homens e mulheres, como percebemos em suas falas. “A gente fica com a faxina, os homens precisam trabalhar; eles sabem o que fazem”. Ou seja, “elas” na limpeza do privado, “eles” no trabalho e nas decisões do público. Uma delas conta suas façanhas sexuais; a outra comenta: “O homem quando mijar não precisa nem sentar! [...] O homem é a medida de todas as coisas”. Enquanto isso, o faxineiro Flanela passa o tempo a espiar as alunas, mesmo nos banheiros, e a escutar suas conversas, mostrando abertamente seu desejo por elas e também pelas faxineiras. O grupo participa ativamente da vida escolar, inclusive fazendo festa, dançando e cantando com as alunas dentro da sala de aula.

Na cena da missa, antes da presença da “miss mijona”, Flanela faz circular entre as alunas um baralho estampado com a figura da Virgem Maria. Do outro lado das cartas, fotos pornográficas fazem a subversão do domínio religioso dentro de um internato católico. Guido tira o baralho de suas mãos, numa atitude repressora, mas em seguida o mostra às diretoras mais jovens, num apelo à libido, como uma provocação.

Uma das faxineiras mantém relações com um professor de esquerda, que também é desejado por sua colega. O amante traz uma apostila para ela e diz entre sussurros: “Acho que você deveria estudar, se conscientizar para ser a representante legítima da sua classe”. E a aconselha a ir ao MOBRAL. Sabemos que o Movimento Brasileiro de Alfabetização foi uma das bandeiras da ditadura civil-militar brasileira. Essas palavras, colocadas no filme na boca de um intelectual marxista, geram, no mínimo, uma ambivalência crítica na narrativa. Para chegar à consciência de classe, a faxineira teria de passar pelo projeto de ensino do governo ditatorial. Na hora da excitação, o professor-intelectual fala vorazmente para sua amante: “Faxineira! Criada! Doméstica! Mucama!” Mas em seguida “brocha” e não dá sequência ao ato. Seria essa uma crítica irônica à intelectualidade de esquerda de parte da camada média brasileira, que tanto se interessava pela classe pobre trabalhadora? Encontramos também nos periódicos editados no país por grupos feministas de esquerda um interesse central pelas trabalhadoras, elas seriam protagonistas da revolução socialista<sup>255</sup>.

Ao mesmo tempo, a função da empregada doméstica se apresentava como um paradoxo a ser superado pelas feministas socialistas dos anos 1970 e 80, no cruzamento com a questão de

---

<sup>255</sup> Cf. Veiga, 2009.



classe<sup>256</sup>, tão cara a muitas dessas militantes. Para que uma mulher pudesse alcançar o sucesso no mercado de trabalho, ela teria que contar com o apoio subalterno de outra mulher dentro da sua casa – a empregada doméstica –, que vivia ainda uma situação de exploração econômica, recebendo baixos salários e trabalhando grandes jornadas.

Para exemplificar a importância dessa discussão naquele momento, cito o livro **Vida de mulher**, de Maria Lygia Quartim de Moraes, assinado em conjunto com Maria Mendes da Silva, apresentada como “migrante, empregada doméstica, mãe solteira, operária e militante sindical”, resenhado na edição de número 2 do periódico feminista Mulherio<sup>257</sup>, de 1981 (Veiga, 2009: 138). Além das empregadas, as operárias também estavam no centro das discussões. Danda Prado foi outra feminista a escrever um livro assinado com Cícera F. Oliveira. **Cícera, um destino de mulher** contava a história da migrante nordestina que veio morar no Rio de Janeiro e virou operária têxtil; além disso, trazia as reflexões de Danda Prado sobre essa “história de vida” (Veiga, 2009: 138). O debate e a vontade de “dar voz” às mulheres pobres eram nítidos nos periódicos feministas dos anos de ditadura.

É possível notar também a centralidade da questão de classe em **Das tripas coração**, pois Ana Carolina escala como uma das faxineiras a atriz Cristina Pereira, que protagonizou como a jovem Betinha seu primeiro longa-metragem, **Mar de rosas**. A atriz dá um toque irônico e humorístico ao grupo, que representa o olhar franco, crítico e desestabilizador das mulheres menos privilegiadas na escala social.

Ismail Xavier vê na questão de classe um dos dois eixos de esquematização das “simetrias calculadas” do filme, o outro seria o de geração. Para o autor, o eixo de classe dá um tratamento já convencional às diferenças.

---

<sup>256</sup> Compreendo “classe” como conceito ainda não superado e que por isso não deve ser descartado quando lidamos com relações sociais assimétricas. Sugiro, como Stuart Hall (2000b) ao tratar o conceito “identidade”, que a “classe”, aqui, seja colocada sob rasura, o que indica que pode não ser o melhor termo para a linha de abordagem proposta, mas que sinaliza corretamente o que meu argumento quer dizer. Além disso, foi o termo corrente entre os intelectuais de esquerda no período da ditadura civil-militar brasileira, mantendo sua atualidade até os dias de hoje.

<sup>257</sup> O jornal *Mulherio* foi editado de 1981 a 1987, tendo sido financiado pela Fundação Carlos Chagas. Era um espaço para o feminismo acadêmico, dando voz a pesquisadoras, professoras e jornalistas (Veiga, 2009: 18).

[...] o universo das faxineiras e seu companheiro é fonte de comentários e, quando se mostra espaço de interações, reproduz certos esquemas dos padrões, mas em outro registro: a fantasia e a carência sexual aí se manifestam no diálogo ou no gesto burlesco, em oposição ao tom mais refinado das *encucações* [grifo no original] de Guido e diretoras (Xavier, 1983: 70).

De acordo com Xavier, cada personagem vive a promessa de gozo e a frustração de maneira distinta (1983: 70).

A reviravolta que acontece no sonho de Guido pode ser vista como mais uma resposta ao poder masculino dominador. Depois de infligir verdadeiros horrores às alunas trancadas em uma estufa de plantas cheia de cobras, é o interventor que fica preso lá dentro, em um tipo de revanche na narrativa. Além disso, ele morre no final da trama, assim como Renata, que reforçava a figura feminina atada aos desejos masculinos. Mais uma vez, a morte é a solução em um filme de Ana Carolina.

Silva observa que o sonho vira pesadelo e o filme termina com o piano caindo no meio do pátio do colégio, mostrando a falência dos antigos valores (2010: 242).

É significativo pensar que este filme, que também explorava as aventuras e os delírios sexuais de mulheres, foi lançado dois anos depois da liberação de **Os homens que eu tive**, de Tereza Trautman. Mesmo tendo ficado dez meses retido pela censura, que queria estabelecer um corte de vinte minutos da realização, **Das tripas coração** pôde ser exibido no mesmo ano e na íntegra (Silva, 2010: 224). Parece-nos que naquela primeira metade dos anos 1980 as reivindicações ao corpo e ao desejo das mulheres já não indignava tanto o regime militar<sup>258</sup>. O movimento feminista brasileiro nesse momento continuava engajado na

---

<sup>258</sup> Lembro ainda que na virada de 1979 para a década de 1980 o já citado seriado televisivo da Rede Globo *Malu Mulher* fazia sucesso na pequena tela, mostrando a vida cotidiana e os dramas de uma mulher separada do marido, discutindo temas como emancipação, trabalho, separação, sexualidade, violência e aborto. Logo depois, a sexóloga Marta Suplicy passou a mobilizar as manhãs das donas de casa, num quadro do programa *TV Mulher*, da mesma emissora, discutindo questões como prazer feminino, masturbação e orgasmo. Na década seguinte esse tipo de programa desapareceu da TV aberta, mas não sua necessidade.

luta contra a violência, pela contracepção livre e pelo aborto, iniciada da década anterior.

Mesmo assim, a psicanalista Betty Milan argumenta:

Não é porque uma das alunas (a rainha das mijonas) tira a calcinha e urina na missa nem porque o coroinha badala o incensório [sic] masturbando o padre que se interditou ‘Das tripas coração’, mas pela desordem que ele instaura erotizando incessantemente os corpos, deixando ser a sua insaciabilidade [...] Ana tivesse feito ‘Eu te amo’ [referência à trilogia de Arnaldo Jabor], há meses estaria nas telas, mas expôs o recalcado, suprema irreverência, risco maior que Ana Carolina, como Gláuber, ousou correr (Folha de São Paulo, 09.11.1982).

**Das tripas coração** entrou em cartaz num momento situado entre a anistia e o fim da ditadura civil-militar brasileira, quando as pornochanchadas já haviam chegado às telas da televisão. Em 1982, as cenas e os diálogos em torno da sexualidade já não espantavam ninguém; ainda assim a adequação do filme foi questionada pela censura, por seu conteúdo de afronta à igreja católica – o que demonstra o forte laço no topo de uma hierarquia patriarcal de dominação social. A condição da censura para sua liberação, de acordo com a revista ISTOÉ, foi que se colocasse eu seu início um letreiro informando: “Este filme apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade”. Assim, pôde ser exibido sem cortes (ISTOÉ, 27.10.1982: 64). Para Ismail Xavier, o letreiro inicial “[...] declara em aberto o que se nega na textura do filme”. O compromisso entre o filme e o espectador mostrase mais complexo do que pressupõe o que chama de “moldura” (Xavier, 1983: 72).

Apesar da polêmica, os triângulos amorosos representados nos roteiros dos filmes de Ana Carolina e a intensa discussão sobre sexualidade, contraposta à educação tradicional e aos costumes religiosos, tomavam a cena para deixar menos visíveis sua ironia crítica ao fôlego do regime militar, que completava dezoito anos naquele momento<sup>259</sup>. Mais uma vez, fica explícita a habilidade da cineasta em

---

<sup>259</sup> Os dezoito anos do regime militar brasileiro também foram abordados no mesmo ano (1982) por Helena Solberg, de fora do país, com o filme *Conexão*

lidar com as brechas e fissuras do contexto ditatorial, jogando com os limites da tolerância política, colocando humor em cenas que poderiam ser facilmente censuradas e cortadas.

**Das tripas coração** também obteve apoio financeiro da Embrafilme (Jornal da Tarde, 07.02.1981). Com este filme, assistido por 600 mil espectadores brasileiros na época do lançamento<sup>260</sup>, Ana Carolina foi relacionada a Glauber Rocha também pela imprensa francesa. O filme recebeu a tradução **Les délires du pouvoir** ao ser apresentado no Festival de Cannes na mostra *Un certain regard* (Um certo olhar), em 1982<sup>261</sup>, como nos informa uma reportagem publicada no jornal Libération<sup>262</sup>, que fala da cineasta como uma das raras mulheres que participam do festival naquele ano (reflexo da realidade cinematográfica mundial) e que encontra rapidamente uma filiação para seu trabalho: “No burlesco de suas situações **Das tripas coração** busca com frequência Buñuel, na insistência delirante de seu propósito ela [a cineasta] encontra às vezes [Glauber] Rocha. Desprende-se do filme uma mistura de incenso e de suor: um perfume de alegre blasfêmia”<sup>263</sup> (Libération, 26.05.1982: 21). Assina a matéria S.L.P.

Ter seu filme relacionado a Luis Buñuel era a glória para qualquer diretor (que dirá uma diretora) latino-americano. A referência a Glauber Rocha também lhe dava prestígio. A opção estética de Ana Carolina, que coloca a história do filme dentro de um sonho, a aproxima das estratégias do Cinema Novo (sintetizado na imprensa francesa pela figura de Glauber, como vimos no primeiro capítulo), mas traduzidas em estilo próprio. Ana Carolina assume essa filiação como um dos poucos interesses que tinha no cinema brasileiro de então.

Tenho alguma reverência pela coisa do Glauber como cineasta. Tenho verdadeira paixão por **Deus**

---

*Brasileira: uma luta pela democracia (The Brazilian Connection: a struggle for democracy).*

<sup>260</sup> Dados encontrados no DVD do filme.

<sup>261</sup> Esteves nos informa que o filme foi exibido também no mesmo ano em festivais da Itália, do Canadá e da Colômbia (2007: 78).

<sup>262</sup> Consultado em microfilme na Bibliothèque Nationale de France, conjunto François Mitterand, em agosto de 2012.

<sup>263</sup> “Dans le burlesque de ses situations *Das tripas coração* cherche solvant Buñuel, dans l’insistance delirante de son propos elle trouve parfois Rocha. Il se dégage du film un mélange d’encens et de sueur: un parfum de joyeux blasphème.” Tradução minha.

e o **Diabo...** e **Terra em Transe**, pelo excesso, pela linguagem, pela beleza, pelo modo como ele fez, como resolveu algumas coisas. Todas essas são referências antigas anteriores à configuração do meu trabalho (Ana Carolina, s.d.)

Mas confessa ter dessacralizado seus filmes e os de quem admira. No cinema internacional, ela cita Eisenstein, com a admiração por **Ivan, o terrível**, um filme que gostaria de ter feito. Outros autores que diz admirar são Federico Fellini e Luis Buñuel. “Adoro Buñuel, ele é um sem vergonha, um irresponsável e eu adoro tudo que é irresponsável e absurdo” (Ana Carolina, s.d.).

Mais uma vez, como aconteceu com seu primeiro filme, **Das tripas coração** caiu nas graças da crítica, dos colegas cineastas e também do público. O Correio do Povo informa que em dez meses, o filme havia participado de oito festivais e que Ana Carolina recebeu o Kikito de melhor diretora no XI Festival do Cinema Brasileiro de Gramado<sup>264</sup> daquele ano (1983), onde alegou que “cinema ainda é uma profissão masculina por excelência” (Correio do Povo, 03.04.1983).

Ana Carolina foi tomada por alguns colegas e críticos como uma exceção<sup>265</sup>, o que esvaziaria a possibilidade de uma mulher ser considerada tão apta quanto um homem a dirigir um filme. Anneke Smelik observa outro contraste: quando os celebrados diretores homens auto-expressam-se nos filmes, são considerados gênios; quando a direção é de uma mulher, a auto-expressão é vista como falta de inspiração, que é compensada por referências à experiência vivida e à realidade (Smelik, 1998: 37).

Encontramos uma das reportagens sobre a estreia de **Das tripas coração** publicada em ISTOÉ.

Na prática, **Das tripas coração** apresenta-se agora ao julgamento do público como uma obra original e intrigante, debochada e desbocada, de uma elegância de estilo absolutamente incomum no cinema brasileiro. Sua autora, Ana Carolina

---

<sup>264</sup> Como já foi mencionado, o Brasil não seguiu a tradição dos festivais de cinema realizado por mulheres, portanto elas deviam participar de festivais mais amplos, como o de Gramado. A vitória de Ana Carolina a legitima e reconhece como grande cineasta brasileira.

<sup>265</sup> Assim como Agnès Varda. Cf. p. 140.

Teixeira Soares, vem sendo afagada com uma intensidade também pouco comum, mesmo se levando em conta o maciço *esprit de corps* que caracteriza nossos cineastas. “O filme é uma cidade das mulheres [referência ao filme de Fellini] refeita por Buñuel e iluminada pela força do moderno cinema brasileiro”, diz Cacá Diegues. [...] “É de lamber os beiços”, simplifica Nelson Pereira dos Santos (ISTOÉ, 20.10.1982: 64).

Ou seja, é comparada pelo reconhecido colega, Diegues, ao cineasta que admira, Buñuel. Ao realizar **O charme discreto da burguesia** em 1972, Luis Buñuel oferecia também alguns elementos que encontramos no cinema de Ana Carolina. Seu filme traz situações absurdas e tragicômicas que acontecem com casais amigos, provenientes da burguesia francesa<sup>266</sup>. A relação cínica, de repressão e revolta entre mãe e filha, a traição com a mulher do melhor amigo, a discreta hipocrisia social e a preservação das aparências mesmo em situações extremas dão o tom do filme. O padre sindicalizado, o diplomata rico e corrupto de um país subdesenvolvido, a filha alcoolista, a mãe interessada no movimento internacional de mulheres, o exército guerrilheiro que se prepara fumando maconha, são sujeitos e elementos de uma narrativa, que é convertida em sonho cada vez que alcança um ápice de tensão. O cruzamento de conversas fúteis e hábitos, gostos e modos burgueses dominam as cenas e, a cada momento em que a “verdade” vai ser ouvida, ruídos intensos atravessam e tomam a banda sonora (que o próprio Buñuel assina), como barulhos de avião ou de sirenes nas ruas que, externos, adentram ambientes e rompem com a expectativa de algo que traga coerência ao filme.

Como argumenta Ismail Xavier, que também associa Ana Carolina a Buñuel (em **A idade do ouro e O charme discreto da burguesia**) – vislumbrando o que chamou “traços de modernidade” na obra da cineasta –, o círculo de insatisfações das personagens constitui uma “[...] estrutura dramática que embaralha o esquema conflito/resolução, alonga cenas, deixa em suspenso contradições pelo curto-circuito do diálogo perverso, repete infinitamente impasses”, e é isso o que aproxima os estilos dos dois diretores: a maneira de se

---

<sup>266</sup> Apesar de ser espanhol, Luis Buñuel passou anos de sua vida em outros países, como a França e o México, exilado do regime franquista na Espanha.

ocuparem da “economia do desejo”, a impossibilidade de satisfação, que se deve a desvios e repressões (Xavier, 1983: 71).

Encontramos elementos análogos em **Mar de rosas** e foi este também o clima de **Das tripas coração**, que transformava a crítica social e política em alegoria, contorcendo o fio da censura militar, afinal, tudo não passava de um devaneio; um sonho de igualdade, da liberação das mulheres, da banalização dos hinos brasileiros e da igreja católica, da própria educação, um sonho de resposta à ditadura. Por mais ingênuo que este recurso possa nos parecer hoje, e que pareceu também a Ismail Xavier – “O ‘sonho do interventor’ torna-se um álibi maroto difícil de engolir” (1983: 71), – não devemos ceder à tentação de uma leitura anacrônica ou fácil; digamos que ele serviu ao contexto dos anos 1980 e com isso a cineasta pôde realizar o filme que idealizou para aquele momento, e sem cortes. Seu terceiro filme seria menos irreverente, mais psicanalítico e introspectivo.

**Sonho de valsa**. Brasil, 1987. Direção: Ana Carolina. Cores. 90'<sup>267</sup>.

Último filme da trilogia, **Sonho de valsa**, foi visto por cerca de 700.000 espectadores no Brasil; se os dados estiverem corretos, uma ótima marca para o cinema nacional daquele momento<sup>268</sup>. O filme foi premiado no FestRio-87 (Jornal da Tela, v.6, n.28, 1988: 14). Ele foi rodado e entrou em cartaz no período pós-ditatorial, que pode ser considerado de transição, mostrando que mesmo naquele momento as marcas do passado recente ainda estavam presentes. A personagem principal, Teresa (mais uma vez a atriz Xuxa Lopes), faz uma *via-crúcis* em busca do amor verdadeiro, conhecendo e descartando diversos homens, entre eles o pai e o irmão, com os quais fica sugerida uma relação incestuosa.

Ela tem visões com príncipes encantados, que povoam seu imaginário, mas de repente se vê casada com Marcos (Daniel Dantas), um homem que conheceu numa festa, praticamente um estranho, e com quem já se encontra em plena crise conjugal. Marcos quer que Teresa participe do trabalho dele; ela o acusa de ter ideias “marxistas”, e quer discutir a relação. Mais uma vez (como em **Mar de rosas**), o cenário da discussão é o banheiro, representando o máximo nível de intimidade, onde o casal se ataca violentamente. Numa cena de ciúme, Teresa bate

---

<sup>267</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

<sup>268</sup> Dados encontrados no DVD do filme.

em Marcos. No meio da briga, uma sereia aparece e chama o marido para dentro da banheira. O inconsciente onírico leva a todos para o ralo (“entram pelo cano”), onde Teresa se perde, possuída pela raiva, até sair de dentro de um bueiro, do qual levanta a tampa, no meio de uma parada militar. E o período já não era mais de ditadura, o que aponta para a remanescente de seus traumas. Em seguida ela encontra os dois e a mulher já não é sereia, mas uma colegial que participa do desfile. Ambos estão num bar, limpos e vestidos, enquanto ela ainda está de roupão, suja e molhada da aventura pelos esgotos. Novamente Ana Carolina nos mostra a imagem de uma mulher humilhada, suja e sujeitada àquela situação; Teresa é aqui aquela Felicidade rota, ambas mulheres decepcionadas e despedaçadas pelo casamento e suas tramas psicológicas e sociais. Seria essa mais uma representação da mãe da cineasta, como vimos em **Mar de rosas**? De qualquer modo, Teresa e Felicidade são mulheres em busca de liberação.

Quando a polícia pede seus documentos, ela responde: “Tô sem identidade!” Seguindo o viés das ditaduras, a abordagem policial que a cena mostra, com a exigência do documento de identidade diante de uma mulher suja e vestida inadequadamente para aquela rigorosa ocasião, aponta para a continuidade dos métodos usados pela repressão, agora no contexto do governo José Sarney, antigo apoiador e participante civil do poder ditatorial. A continuidade, na estratégia velada da diretora, de certa maneira sinaliza um difícil trato com o governo e a necessidade de ainda se aludir aos traumas e não tocá-los mais explicitamente, como veremos em outros filmes.

A representação de sua fragmentação ganha as cenas e sua eterna busca sexo-afetiva traz as tensões remanescentes de uma educação religiosa e da culpa das mulheres diante da liberação sexual. As imagens oníricas remetem aqui também à presença de elementos e de uma possível leitura psicanalítica do filme, conforme a já mencionada proposta de algumas teóricas feministas do cinema nos anos 1970 e 1980, como Laura Mulvey e E. Ann Kaplan.

Outra sequência mostra um triângulo amoroso entre Teresa, Marcos e seu amigo Ivan, que a salva na situação do bar e que também estava na festa onde todos se conheceram, no começo do filme. As cenas eróticas entre eles, intercaladas pelas imagens de um bode e do fogo, remetem a um ritual obscuro, um pecado ou “prática do demônio”. Os dois homens excitam-se entre si, depois se afastam e brigam, negando o desejo homossexual. Ela diz ser uma pecadora. Manda-os embora e reza, diante de um crucifixo, pedindo perdão. O crucifixo



marca, mais uma vez, a aparição ou citação de pontos em comum na trilogia. A religiosidade aparece como manifestação de arrependimento e culpa diante da liberação sexual dessa mulher, que daí em diante torna-se quase uma santa, no seu caminho de redenção. Nas cenas finais, Teresa se deita sobre uma grande cruz, depois a carrega, resignada (“cada um sabe o peso da sua cruz”). Este ato simboliza a necessidade de uma mulher insaciável e sem limites, que busca, por meio de uma penitência, se libertar dessa condição. O desejo feminino aparece como patologia ou pecado.

A sexualidade relacionada ao pecado pode ser vista como a marca de uma geração de mulheres da camada média brasileira que, ao mesmo tempo em que seguia em direção à igualdade e à autonomia em suas escolhas sexuais, vivia a tensão do julgamento social, pois as jovens aprendiam em suas casas que o casamento era a meta das mulheres e que só as virgens serviam para subir ao altar. Por fim, Teresa cai num poço, onde vê todos os homens que teve. Delira. “Obrigada, homens da minha vida, pelo amor que me puderam dar e que eu achei sempre pouco!”

Podemos inferir um diálogo com o filme de Tereza Trautman, liberado para exibição em 1980. Em **Sonho de Valsa** encontramos o termo “homens da minha vida”, que remete a um envolvimento e a certa dependência emocional. Já a expressão “os homens que eu tive”, título do filme de Trautman, aponta para os prazeres do corpo colocados em cena. Enquanto uma personagem agradece aos homens que passaram por sua vida e a marcaram, a outra rememora, quase em uma crônica de costumes, os homens com quem teve prazer sexual, independente do nível de envolvimento emocional entre eles. O filme de Ana Carolina marcava o fim de uma trilogia, enquanto o de Trautman anunciava sua estreia como diretora no cinema nacional.

Com a cruz, a protagonista Teresa quebra o espelho que a separava da realidade e se liberta. Serena no final do filme, ela deixa para trás os desejos idealizados da busca pelo príncipe encantado e se transforma na mulher atual, que está bem sozinha e que quer trabalhar.



Aproveitando a semelhança entre os discursos, trago as palavras de Anneke Smelik, praticamente uma paráfrase de Laura Mulvey, para

complementar a análise da trilogia: “Ao quebrar o espelho da representação clássica, esses filmes produziram novas e diferentes formas de prazer visual que se endereçam primeiramente, mas não exclusivamente, às mulheres”<sup>269</sup> (Smelik, 1998: 186).

Os filmes de Ana Carolina foram elementos fundamentais no diálogo sobre a situação das mulheres e em seu agenciamento, que atravessaram as duas décadas recortadas neste trabalho. Essa trilogia explicitou os desassossegos das protagonistas (ou de Ana Carolina?) e a opressão de gênero sofrida por mulheres psiquicamente intensas, fortes, cheias de dúvidas e questionamentos.

Teresa de Lauretis argumenta que o cinema dominante define posições e significados para as mulheres (1993: 99), que devem constantemente ser transgredidos e provocados, num trabalho de resistência à identificação (1993: 121). Para ela, a crítica e a prática feminista do cinema necessitam “[...] reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de ‘outro lugar’” (de Lauretis, 1994: 236). Encontramos isso em Ana Carolina. O lugar autoral conquistado pela diretora no cinema brasileiro passa sem dúvida pelo encadeamento de seus três filmes que reescrevem narrativas consolidadas sobre as mulheres naqueles anos.

A personagem Betinha se aproximava das jovens colegiais do segundo filme, assim como Felicidade e Teresa traziam à tona questões semelhantes. Sérgio e Marcos eram os maridos interessados em seus próprios assuntos, sem tempo ou vontade de escutar a fala “queixosa” de suas esposas. O casamento deteriorava as relações. A sexualidade feminina aparecia como subversão das regras impostas e era buscada de maneira intensa, não mais com as fronteiras delimitadas pelo matrimônio, pela religião ou pela regra heteronormativa. E a alegoria fazia a amarração final, permitindo que tudo fosse possível, fazendo sentido ou não.

Mesmo não se considerando feminista, Ana Carolina dialogou com as propostas da crítica feminista do cinema dos anos 1970, que pedia a ruptura com os padrões hollywoodianos hegemônicos, a quebra da linearidade da narrativa e a evidência do cinema como construção, não como verdade, como acabamos de ver; além de colocar em cena as reivindicações específicas do movimento feminista daqueles anos.

---

<sup>269</sup> “In cracking the mirror of classical representation these films have produced new and different forms of visual pleasure which address women primarily, but not exclusively”. Tradução minha.

Mesmo não acreditando que as dificuldades profissionais estavam relacionadas ao fato de ser mulher<sup>270</sup> (Jornal do Brasil, 24.02.1980: 4), ela é apontada como “exemplo máximo no Brasil da mulher que consegue driblar o poder do homem no cinema” (Lampião, n.22, março de 1980: 17). O Jornal da Tarde (07.02.1981: 5), por exemplo, fez questão de incluir nas informações de sua reportagem que Ana Carolina era solteira, mesmo tendo na época 34 anos. A justificativa (necessária naquele momento) era que ela não queria abrir mão de seu trabalho. Ou seja, sua “condição feminina” não passava despercebida e, ao contrário, era evocada ao se falar de sua profissão.

Em Ana Carolina podemos notar a presença da circulação de textos escritos ou orais, de ideias e referências a outros autores. Flora Sussekind auxilia este mapeamento, que começa pelos títulos dos filmes da trilogia, passando pelos provérbios populares de **Mar de rosas**, como “quem avisa, amigo é”, “o castigo anda a cavalo”, “em boca fechada não entra mosquito”, entre tantos outros; depois as expressões convertidas em imagens de **Sonho de Valsa**, como “mergulhar de cabeça”, “entrar pelo cano”, “dar nome aos bois” ou “engolir sapo”; e ainda referências diretas a letras de músicas (como **Ouçã**, de Maysa), obras de arte (como a **Pietà**, de Michelangelo e o **Cristo de João da Cruz**, de Dalí), livros (como **O elogio da loucura**, de Erasmo de Roterdã) e peças de teatro (como **A viúva**, de Nelson Rodrigues). Para Sussekind, esse inventário produz opacidade e comicidade em sua repetição e justaposição. Os provérbios, por exemplo, em sua reiteração, perdem “a impressão de evidência que costumam provocar quando ditos isoladamente no cotidiano” (Sussekind, 1994 [1988]: 15-16; 21-22). Eu diria que eles são expostos e fraturados em seu sentido que passa despercebido, o de normatização moral e social.

De acordo com a perspectiva que adoto nesta tese, que usa o rizoma como ferramenta analítica, percebo na trilogia da cineasta os caminhos e cruzamentos de uma erudição que é instrumentalizada como elogio ou como crítica, que constituem sua linguagem cinematográfica, ancorada também na ousadia estética e política.

É importante lembrar que dez anos separam o primeiro do último filme da trilogia analisada e que isso é determinante para uma agenda de

---

<sup>270</sup> Na citada entrevista à revista *Visão* a cineasta demonstra certa dúvida sobre isso: “Não sei, até hoje, se tive mais travancas por ser mulher e por tratar temas um pouco violentos, fortes [...] A hostilidade existe, mas eu poderia cair fora. Acontece que ela é a minha grande brincadeira. A única” (11.08.1980: 45).

prioridades tanto artística, quando de resistência à ditadura ou do movimento feminista, nos períodos com que cada película dialoga. Considerando a ênfase no papel do público espectador como produtor de significado (Smelik, 1998: 38), vejo no humor e na ironia dos filmes da cineasta elementos de uma crítica mordaz, que colocava em xeque a posição das brasileiras e dos brasileiros diante do regime repressivo e da representação do papel das mulheres dentro da sociedade.

A estética alegórica na *mise en scène* de Ana Carolina permitiu um trânsito menos interditado pelas vias do governo ditatorial. Mas a contestação e a resistência ao regime opressivo e às relações de gênero não foram feitas apenas dentro do país, como veremos agora com Helena Solberg.

### 3.3 HELENA SOLBERG – *BYE BYE CENSURA!*

Helena Solberg esteve muito próxima dos diretores, roteiristas, fotógrafos e equipes técnicas do Cinema Novo brasileiro. Glauber Rocha foi incentivador da primeira experiência filmica de Solberg, o curta-metragem **A entrevista**, de 1966, dizendo a ela que era muito importante que realizasse esse filme (Solberg, 2010). Mas Solberg não se vê como parte desse movimento, apesar de admitir uma clara ligação com ele, uma ligação de geração, de acordo com ela. Apesar disso, a entrevistadora da Coordenação da Mulher, Suzana Sereno a conduz a confessar, entre risos, que o grupo do Cinema Novo era “uma panelinha de rapazes” (Coord. da Mulher, 1987: 6/13).

Esta cineasta nos oferece uma trajetória diferente das outras, pois, casada com um estadunidense, ela saiu do Brasil rumo aos EUA e de lá pôde realizar filmes que se referiam diretamente às questões sociais latino-americanas, dando destaque à dupla opressão sobre as mulheres pobres trabalhadoras.

Antes de ser cineasta, Helena Solberg foi repórter do jornal O Metropolitano, da União Nacional dos Estudantes (UNE), dirigido na época por Carlos Diegues e distribuído junto com o Jornal do Brasil. O início de sua carreira cinematográfica aconteceu ao lado dos colegas da PUC-Rio. Ela acompanhou como aprendiz atenta, de acordo com ela, as filmagens de **O padre e a moça**, de Joaquim Pedro de Andrade. A partir

dali, decidiu que era hora de fazer seu próprio trabalho<sup>271</sup> (Coord. da Mulher, 1987: 1).

[...] eu nunca senti que eu não pude fazer o que eu queria por ser mulher. Mas era evidente que havia alguma coisa, entendeu? Quer dizer, em termos de vida, por exemplo, de projeto de vida [...] os meus amigos cineastas que casaram não param de fazer filme porque casaram, porque engravidaram... A vida deles continua. Eu acho que a mulher é afetada por essas coisas de uma forma muito mais profunda (Coord. da Mulher, 1987: 3).

Ela afirma que o tempo das mulheres é um outro tempo se comparado ao espaço que os homens têm para a carreira profissional e que “essa coisa familiar” tira a energia das mulheres e consome um tempo grande de suas vidas, principalmente fora do Brasil, em países (seu exemplo é a experiência nos EUA com dois filhos pequenos) onde não se podia contar com a ajuda de empregadas domésticas, como acontece aqui (Coord. da Mulher, 1987: 4). Mais uma vez, a discussão sobre o trabalho doméstico entra em questão.

Mas vamos olhar mais de perto o primeiro filme dirigido por Helena Solberg, que começou como um laboratório e terminou como documentário-ficção.

**A entrevista.** Brasil, 1966. Direção e roteiro: Helena Solberg. Preto e branco. 20'<sup>272</sup>.

O curta-metragem **A entrevista** contou com a fotografia cinemanovista de Mário Carneiro e a montagem de Rogério Sganzerla, conhecido diretor do chamado cinema underground<sup>273</sup>. Neste filme de

---

<sup>271</sup> Depois de dirigir o curta-metragem *A entrevista*, Solberg ainda trabalhou como *script-girl*, cuidando da execução do roteiro em *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni. Estava aberto um caminho para os filmes de longa duração.

<sup>272</sup> Consultado em DVD. Cópia cedida pela cineasta. Acervo pessoal.

<sup>273</sup> Uma reportagem da *Folha de São Paulo* de 10.07.1967 (acervo da Cinemateca Brasileira) sobre a estreia de Helena Solberg no cinema fala de Sganzerla como um “cineasta amador” que ajudou na montagem do filme. Seu trabalho mais conhecido, *O bandido da luz vermelha*, só seria lançado dois anos depois, em 1968.

estrela, Solberg fazia uma crítica aos valores das mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro. Em cena, uma noiva se preparava para o grande dia do casamento – meta para a maioria das mulheres desta camada social. A atriz era Glória Mariani Solberg (foto), cunhada da diretora. As vozes *over* de mulheres casadas relatavam anonimamente suas experiências conjugais, desconstruindo sonhos e mitos da juventude. Essas mulheres eram amigas ou conhecidas de Solberg, com um mesmo nível social, que ela encontrou depois de voltar de uma temporada nos EUA com o marido. Todas estavam casadas e frustradas, o que inspirou a idealização deste primeiro trabalho.

O filme começa com um dia de praia, onde a jovem noiva relaxa, deitada ao sol. Em seguida, uma montagem traz fotos de meninas usando uniformes escolares, depois vestidas para primeira comunhão; intercalam-se fotos de freiras e de adolescentes de uniforme<sup>274</sup>. A



sequência de imagens aponta para o casamento como o destino/objetivo de vida daquelas jovens representantes de uma camada social privilegiada.

A narração foi resultado de uma seleção de setenta entrevistas realizadas pela diretora sobre o tema; nelas, mulheres entre 18 e 27 anos falavam de sua criação, expectativas, medos e desenganos. Sexo, virgindade, pecado, passividade, traição e liberdade eram os principais temas que o filme colocava em questão (Hollanda, 1990: 48-49). Helena Solberg relembra: “Eram umas entrevistas meio secretas; muito engraçado, porque eu ia para a casa das pessoas com um ‘Nágara’<sup>275</sup> e

---

<sup>274</sup> Helena Solberg contou à autora desta tese que estudou no Colégio Notre Dame, no Rio de Janeiro e teve uma educação com base francesa e religiosa (Solberg, 2010). Na entrevista a Suzana Sereno, relata que estudou antes no colégio Sacre-Coeur de Jesus. Depois esteve no Santa Úrsula. Todos apenas para mulheres. Ao escolher na faculdade línguas neo-latinas, mais uma vez suas colegas eram mulheres. Portanto, ela relembra que só foi se sentar ao lado de homens, como colegas, na redação do jornal *Metropolitano*. Gostava de estar entre eles pois tinham mais oportunidades, tornando-se assim “mais estimulantes” (Coord. da Mulher, 1987: 6).

<sup>275</sup> O Nágara era um gravador de alta qualidade, introduzido no meio cinematográfico nos anos 1960, que acompanhava a câmera, permitindo a

ficava num quarto, com a porta fechada, ouvindo aquelas confissões, algumas que eu não pude publicar e nem usei, porque eram bastante pesadas” (Solberg, 2010). Ou seja, as frustrações da relação conjugal não podiam ser abertamente expostas.

A construção da noiva passo a passo acompanha a discussão, criando uma assincronia entre a imagem e o som (Solberg, 2010), “a palavra que destrói a imagem” (Coord. da Mulher, 1987: 2), até o momento em que ela sai de casa, acompanhada de toda a família. Depois a atriz tira o véu e vai se desarrumando, enquanto ela própria é entrevistada por Helena (na foto a esquerda) e fala de seu relacionamento (com o irmão da diretora).



O final de sua fala aparece cortado pelo áudio e depois por imagens da deposição do presidente João Goulart e da instauração do regime militar, legitimado, como mostra o filme, pela Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em março de 1964<sup>276</sup>, encabeçada por milhares de mulheres conservadoras da camada média brasileira, a favor da ditadura. Tendo realizado as gravações no ano do golpe, a cineasta comenta:

[...] é uma loucura, realmente, não sei o que tinha na minha cabeça naquela época, que, como era 64, e muitas dessas mulheres diziam que, realmente, a respeito de política elas não tinham muito interesse, elas não sabiam muito bem o que estava se passando, mas que elas, geralmente, tinham as mesmas opiniões do marido a respeito das coisas (Solberg, Coordenadoria da Mulher, 1987: 2).

A diretora relembra que, mesmo com essa postura, as mulheres de sua camada social foram às ruas para defender sua propriedade: não

---

captura do som direto, sem necessidade de uma dublagem posterior nos filmes. Podia ser usado separadamente, apenas para a captação de áudio, como no caso de *A entrevista*.

<sup>276</sup> Sobre a marcha, cf.

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A\\_marcha\\_da\\_familia\\_com\\_Deus](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus)

exatamente suas entrevistadas, mas mulheres da mesma classe (Coord. da Mulher, 1987: 2). Seu curta-metragem foi pioneiro ao dialogar simultaneamente com as questões da opressão das mulheres e da repressão militar.

A entrada em cena do golpe encerra o filme, no melhor estilo Cinema Novo brasileiro, como crítica ao conservadorismo e ao autoritarismo que permeava a sociedade e a educação das mulheres (como a sua própria educação em tradicionais colégios de freiras). O filme foi exibido na *Maison de France*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em circuitos fechados. **A entrevista** foi premiado no Festival de Populi, na Itália (Coord. da Mulher, 1987: 2) e no Festival de Cinema da Polônia (O Globo, 28.01.1977). Sobre a sessão do MAM, a cineasta relembra:

Se falou muito no Rio a respeito e quando o filme foi mostrado no Museu de Arte Moderna, cheíssimo, cheio de gente – porque os maridos ou os namorados, que sabiam que as mulheres davam entrevistas, estavam apavorados, porque achavam que alguma coisa de privado, de particular ia sair sobre eles – estava todo mundo meio assim... As mulheres também. Eu recebi telefonemas das mulheres, tarde da noite, me dizendo “pelo amor de Deus”, para apagar tudo o que elas tinham dito, que não era nada daquilo... entendeu? (Solberg, Coord. da Mulher, 1987: 2).

Ou seja, o arrependimento veio junto com a cobrança dos maridos e namorados e com a compreensão de que naquele momento o pessoal passaria a ser, além de político, público.

A própria subjetividade da nova cineasta fazia parte do contexto do filme que abordava a vida de casal. Helena estava grávida no momento em que realizou as entrevistas que aparecem na banda sonora da película. “Eu tava desse tamanho! Eu carregava o nagara [o gravador] no meu ombro, eu me lembro, subia escada, descia, fazendo entrevista”. Ela conta que todo o trabalho no filme durou quinze dias (Coord. da Mulher, 1987: 7).

Em reportagem da Folha de São Paulo de julho de 1967, intitulada “Elas invadem a seara masculina”, Helena Solberg percebe uma imagem romântica da mulher, por trás das entrevistas. “Acho que na imaginação de todas as mulheres existe essa imagem”. E continua:



“Há setenta entrevistas gravadas que apresentam depoimentos de mulheres sobre uma série de problemas. O que desejamos é reformulá-los e ao mesmo tempo acabar com equívocos que existem ainda hoje sobre o papel da mulher no mundo atual” (Solberg, Folha de São Paulo, 10.07.1967). Sua fala já demonstrava consciência de uma condição específica como mulher:

Se procurei começar um trabalho no cinema, é porque vi nele um meio influente de comunicação e expressão. As mulheres devem usá-lo para expressar suas ideias a respeito da vida, do mundo, de tudo. Enriquecer sua visão sobre as coisas, uma visão que até hoje concebemos através do homem (Solberg, Folha de São Paulo, 10.07.1967).

Como aconteceu com Tereza Trautman seis anos depois, no Jornal do Brasil, a matéria da Folha alardeava: “Curta-metragem revela a primeira mulher no nosso cinema renovado”, e explica: “Após o advento do Cinema Novo, que procura a expressão pela imagem, não se tem notícias de mulheres cineastas. Portanto, Helena Solberg [...] é a nossa primeira mulher no cinema renovado” (Folha de São Paulo, 10.07.1967). E assim continuaria sendo considerada, se tivesse continuado no país. Quando Tereza Trautman foi mencionada como a primeira diretora do novo cinema, Solberg já estava nos EUA, lançando **The emerging woman**.

Ela mesma assume esse papel pioneiro: “[...] era uma problemática que eu estava sentindo. Não havia movimento de mulheres [no Brasil]. Eu fiz (riso) o movimento quando fiz o filme. Eu é que tava lá (riso) enchendo o saco das mulheres! Perguntando pra elas o que elas achavam das coisas...” (Solberg, Coord. da Mulher, 1987: 7). Helena Solberg foi contemporânea de Heleieth Saffioti, que chamou a atenção, pela primeira vez no Brasil, para a situação das mulheres, sob um ponto de vista ao mesmo tempo marxista e feminista<sup>277</sup>.

A diretora fez sua parte por meio da linguagem cinematográfica. Afirmar ter uma “sensibilidade para a sensibilidade da mulher”.

---

<sup>277</sup> Saffioti escreveu em 1966 uma tese, transformada em livro em 1969, que virou referência para as militantes identificadas com o socialismo: *A mulher na sociedade de classes: mito ou realidade*.

Nunca militei, eu nunca fiz nada. Quer dizer, eu sou cineasta. Cinema é a minha transa. E é evidente que essas coisas importantes, que estão batendo em mim... como essa coisa de feminismo, e a questão da mulher é uma questão importante e forte, evidente que eu como mulher e como cineasta então projeto isso (Coord. da Mulher, 1987: 8).

Solberg percebe um “olhar feminino” em seu cinema, mesmo ponderando que não se pode “cultivar uma estética feminina separada”, que existe ainda naquele momento, segundo ela, porque os problemas ainda existem. Esperava que um dia os dois olhares pudessem olhar juntos para alguma coisa, e esse novo olhar viria pela parte do “novo homem” (Coord. da Mulher, 1987: 8). A diretora argumenta também que no Brasil não havia antes uma preocupação com o feminismo, que começava a aparecer. Vejo aqui uma questão geracional, com a não consideração do feminismo de “primeira onda”, conduzido pelas sufragistas também no Brasil. Para Solberg, as mulheres de seu tempo pareciam muito seguras, encarando tudo como um problema político. Segundo ela, para as militantes de esquerda “[...] essa coisa de movimento feminista era ‘uma coisa reacionária’. E agora não. As pessoas estão começando a ver isso de uma maneira política também” (Coord. da Mulher, 1987: 13).

Suas preocupações convergem em certo ponto com as de Ana Carolina (cujo trabalho a diretora admira), quando o assunto é relações de poder. “Essa coisa de minoria, essa coisa de povo, são as coisas que mais me interessam. E a transa de poder: quais são as soluções? Quais são as possibilidades que se pode encontrar para sair dessas coisas?” Para Solberg, as questões de classe são fundamentais no Brasil, onde as diferenças são extraordinárias, de acordo com ela. Por isso, é difícil pensar o feminismo sem pensar essas questões (Solberg, Coord. da Mulher, 1987: 11).

Estamos falando aí na especificidade de se fazer cinema no Brasil e na América Latina, mas que também é encontrada dentro do próprio movimento feminista nesses países, em todas as áreas. Cinema e política, para Solberg, são inseparáveis. Ela vê o cinema como uma arte estimulante: “Para mim, é uma oportunidade de expressão criativa e um debate de ideias, também pelo tipo de filmes que eu tenho feito, que é o documentário de cunho político e social” (Solberg, Coord. da Mulher, 1987:14). O trabalho com documentários parte do pressuposto de uma

realidade, abordada pelo interesse de quem concebe a ideia do filme. Com a cineasta, a realidade latino-americana é colocada em foco, mesclada por seu interesse nas questões de classe e gênero.

Sobre documentário, Robert Rosenstone argumenta: “A afirmação implícita do documentário é a de que ele nos dá acesso direto à história, que as suas imagens históricas, por meio de seu relacionamento de caráter indexativo com as pessoas, paisagens e objetos autênticos, podem fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação”. O autor adverte que “isso não passa de um tipo de farsa” (Rosenstone, 2010: 35-36).

Os documentários, assim como os filmes de ficção, são construídos como representações cinematográficas, onde o autor goza de plena liberdade de escolha para selecionar o tema, depois montar a sequência das cenas, juntar ou suprimir falas ou ruídos, dar menos ou mais dramaticidade à locução, etc. Quando nos deparamos com imagens documentais em um filme, devemos levar em conta todas essas observações e nos questionarmos sobre “quem” está falando por meio da narrativa, seu posicionamento político, e aonde a *mise en scène* busca nos conduzir.

Para Emilio Bernini, o documentário está atravessado pela história e pela política no momento de sua reescritura (2008: 98). Para romper com o estatuto de “realidade” dado a ele inicialmente por sua versão clássica, que representava poderes hegemônicos, os cineastas modernos buscam conduzir sua prática pelo que o autor denomina o “materialismo do significante”. Isto é, o documentário nunca pode representar a imagem “transparente” do outro (oprimido). “Pelo contrário, busca-se colocar em evidência o corte, a descontinuidade material entre os planos, a alteridade entre o filme e o real, revelar a sutura, então, que produz a aparência do contínuo”. Assim, é possível se fazer emergir “outro objeto cinema”. Seu resultado é uma “mediação sempre opaca” a respeito do mundo. A representação passa a ser a do cineasta entre os outros ou com eles (Bernini, 2008: 99).

Helena Solberg dedicou boa parte de seu trabalho à produção de filmes documentais. A proposta de Bernini pode ser observada principalmente em seu “ciclo latino-americano”, como chamo nesta tese os filmes a partir de **La doble jornada** (1976). Mas o primeiro filme de Solberg fora do Brasil endereçou-se a um público mais amplo e foi produzido em moldes ainda tradicionais.

Nos Estados Unidos, para onde voltou em 1971, Helena Solberg começou a produzir seu primeiro longa-metragem documental, **The**

**emerging woman**, lançado em 1973, que narra a história de duzentos anos da vida das mulheres estadunidenses; entre elas estavam operárias, mulheres do pós-guerra e do “sonho americano”. A própria diretora conta que não esperava o sucesso que este filme alcançou, pois não sabia que ninguém havia realizado tal projeto antes dela naquele país. Solberg lembra que chegou aos Estados Unidos num momento de ebulição do movimento feminista:

As mulheres estavam assim... armadas, prontas pra brigar, e eu não sabia o que era aquilo, eu falava ‘o que é isso?’ E aí fui ler **Feminine Mystique**, e comecei a me informar mais e fiquei achando o máximo o assunto! E eu achei que era um assunto vibrante, importante, então eu quis fazer com aquilo alguma coisa que eu soubesse fazer e o que eu sabia fazer era cinema, eu tava começando, então era a minha ferramenta (Solberg, 2010, entrevista).

Sua estreia foi seguida por um momento importante para o movimento feminista, a declaração de 1975 como Ano Internacional da Mulher, pela Organização das Nações Unidas. Mariana Tavares informa que **The emerging woman** foi o filme oficial da Comissão Bicentenária Americana em 1976, no momento da comemoração dos duzentos anos da independência do país. O evento foi importante para o levantamento da “questão da mulher” (Tavares, 2007: 31). O filme foi amplamente difundido, inclusive sendo utilizado como complemento didático exibido na maioria das escolas estadunidenses<sup>278</sup> (Solberg, 2010). E ainda “obteve da UNESCO o título de melhor documentário” (O Globo, 28.01.1977). Enfocando uma questão social que estava no centro dos debates (a das mulheres), a diretora elaborou seu filme como uma grande reportagem. Nele, ela destacava também as mulheres negras e o preconceito potencializado que sofriam, discutindo questões de classe e raça<sup>279</sup> já nos anos 1970.

---

<sup>278</sup> Helena Solberg, em entrevista a Suzana Sereno para a Coordenadoria da Mulher, Ministério da Justiça (1987), relata que vendeu, “como pipoca”, as cópias do filme para as escolas estadunidenses.

<sup>279</sup> A apropriação do conceito raça é problemática, visto que se corre o risco de cair em um tipo de essencialização, mas ele foi tomado no sentido político para mostrar de que lugar essas pessoas falavam e, no caso das mulheres, para tornar

[...] eu procurei focalizar não só no movimento feminista naquele momento, que era de classe média, mas incorporar as lutas trabalhistas, o direito do voto, o problema da mulher negra... Incorporei isso tudo no filme, pra não ficar só aquela coisa de Betty Friedan, de *Feminine Mystique*... que é importante, e que a maioria nos EUA é classe média, por isso é que o movimento feminista tem as conotações que tem, porque vem de um país em que as estruturas sociais são dessa forma. Não existem os problemas que nós temos de subdesenvolvimento, mas eu queria fazer um filme sobre a mulher latino-americana (Solberg, *Coord. da Mulher*, 1987: 4).

Com essa fala, Helena Solberg sinaliza um olhar sobre as especificidades das mulheres latino-americanas. O feminismo, aqui, era mesmo outra coisa.

**The emerging woman** abriu as portas para uma fase profissional que aproximaria sua realização filmica das telas da televisão estadunidense, expandindo ainda mais um debate já bastante acalorado e lançando Helena Solberg nos EUA como “cineasta da América Latina”.

Em entrevista para esta pesquisa, Solberg afirma seu diálogo com o movimento feminista, que a fez incluir questões de gênero, além de classe e da opressão militar, no seu “ciclo latino-americano”. Ela conta que passou um mês em Cuernavaca, no México, participando de um encontro sobre o feminismo e a “condição da mulher”<sup>280</sup> antes da viagem de três meses pela América Latina, por volta de 1975, quando filmou as duzentas entrevistas das quais resultaram os filmes **La doble jornada/The double day** (1976) e **Simplemente Jenny** (1979). Solberg relata que essa formação foi essencial para o seu trabalho no cinema. “Saindo de lá [do encontro], eu compus a minha equipe, acho que foi a primeira equipe de mulheres. Nós éramos seis mulheres: assistente de câmera, a parte técnica, tudo isso era mulher”<sup>281</sup> (Solberg, 2010). Isso

---

explícita sua múltipla opressão: como mulheres, negras, em sua maioria pobres. Cf. Simone Pereira Schmidt em Veiga e Marques, 2010, audiovisual.

<sup>280</sup> Lá estavam outras feministas brasileiras, incluindo Heleieth Saffioti, para estudar e discutir o que na época chamavam a “condição da mulher”.

<sup>281</sup> Aparecem creditadas nos filmes produzidos pelo que foi chamado International Women’s Film Project Inc.: diretora – Helena Solberg; editora –

mostra seu engajamento com a prática feminista do cinema. Apenas a direção de fotografia, função técnica fundamental no cinema à qual raras mulheres se atreviam naquele momento, foi dada a um homem, Affonso Beato<sup>282</sup>. Isso sinaliza a ausência de mulheres em certas funções-chave dentro do meio.

Solberg demarca um distanciamento, como cineasta, dos trabalhos realizados por mulheres na Europa, com o exemplo que cita, de Varda: “Vi filmes de Agnès Varda, ela tem seu estilo. Eu não procuro imitar ninguém, faço tudo à minha moda, da maneira como vejo as coisas. O fato de viver num país subdesenvolvido coloca-me a muitos anos de distância de Agnès Varda” (*Folha de São Paulo*, 10.07.1967). Pela data do depoimento, a cineasta brasileira deve ter conhecido, até aquele momento, os longas-metragens **Cléo de 5 à 7** (1962) e **Le Bonheur** (1965). Sua fala sinaliza a percepção de uma especificidade latino-americana e a consciência do subdesenvolvimento que a permeava.

Em sua tese de doutorado, Mariana Tavares revisita os documentários de Helena Solberg e separa em dois capítulos o que chamou “palavra da mulher, uma trilogia”: **The emerging woman, La doble jornada e Simplemente Jenny** (Tavares, 2011: 45); e “expressão política e o diálogo com o cinema militante”: **From the ashes: Nicarágua today, Chile: by reason or by force e Brazilian Connection**. Discordo totalmente de sua divisão, que não considera os filmes que focam as mulheres pobres latino-americanas, muitas de origem indígena, como parte de sua expressão política. Mais uma vez nos deparamos com a desconsideração do pessoal como político, ainda na atualidade. A meu ver, a trilogia sobre as mulheres radicaliza a abordagem política da cineasta, que já havia iniciado com **A entrevista** e ganha volume e consistência no contexto dos três filmes.

Para Anneke Smelik, “[...] ao lado da óbvia presença das mulheres como espectadoras, a existência factual de diretoras feministas

---

Christine Burrill; editora finalizadora – Grady Watts; assistente de edição – Melani Maholick; sonorização – Lisa Jackson; segunda câmera – Christine Burrill; assistente de produção – Mercedes Naveiro; pesquisadora – Anna Maria Sant’Anna; still – Dolores Newman; edição adicional – Rose Lacreta. Aqui contamos oito, mas consideramos que algumas integrantes podiam não ser fixas ou exclusivas da equipe.

<sup>282</sup> Conhecido nome do Cinema Novo e do cinema brasileiro em geral, Affonso Beato foi também diretor de fotografia de quatro filmes de Pedro Almodóvar, segundo Solberg.

e o corpus de seus filmes demandam uma reconsideração da subjetividade feminina no cinema”. Esta autora defende a ideia da mulher cineasta como sujeito e, mais especificamente, da “diretora feminista como uma mulher e um sujeito feminista”<sup>283</sup> (Smelik, 1998: 29). Tal combinação resultaria em uma quebra de paradigmas e na proposta de novas perspectivas dentro do cinema. Vejo isso acontecer no trabalho de Helena Solberg, mas lembro que nem sempre as cineastas são “sujeitos feministas”, mesmo realizando filmes caros às temáticas do feminismo.

**La doble jornada** e **Simplemente Jenny** inauguraram o que se tornaria um ciclo de documentários dirigidos por ela sobre a explosiva situação social e política latino-americana, cruzando as temáticas gênero e classe e expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras, e posteriormente de uma família, no caso do contexto nicaraguense.

**La doble jornada/The double day**. 1976. Direção: Helena Solberg. Cores. 60’<sup>284</sup>.

E aí eu fiz o **Double day (La doble jornada)**, que é o que uma mulher, uma camponesa me diz: ‘Nosotras las mujeres trabajamos una doble jornada’<sup>285</sup>. Elas trabalham no campo e depois elas voltam para casa, elas trabalham em casa... então ficou com esse título o filme (Solberg, 2010).

A película, seu primeiro trabalho em cores, foi resultado da viagem de três meses por alguns países de língua espanhola (frisamos que não pelo Brasil, onde o regime ditatorial seguia a todo vapor), cenários das histórias de vida de mulheres de etnias diferentes, e

---

<sup>283</sup> “[...] in addition to the obvious presence of women as spectators, the factual existence of feminist directors and their corpus of films demands a reconsideration of female subjectivity in cinema”. “The feminist director as a female and feminist subject”. Tradução minha.

<sup>284</sup> Consulta em DVD. Cópia feita pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC), da UFRJ. Acervo pessoal.

<sup>285</sup> Na entrevista à *Coordenadoria da Mulher*, Helena Solberg esclarece que a “camponesa” boliviana era Domitila Chungara, uma mineira que ficou conhecida por ter sido presa durante uma das invasões policiais à mina Siglo XX, onde trabalhava, quando as mineiras, unidas, decidiram enfrentar a polícia. Ela abortou ao ser espancada na prisão (1987: 5).

evidenciava deslocamentos produzidos por fatores como gênero, raça e pobreza. O trabalho no campo e nas minas, em contraste com o das grandes cidades, mostrava a desigualdade social e de gênero, pois uma grande parte dos maridos pobres se aproximava do alcoolismo, fator gerador de violência dentro das casas, e que era reproduzido na criação dos numerosos filhos. As mulheres (na foto vemos Solberg com um grupo de trabalhadoras), quando conseguiam emprego, tinham de suportar jornadas exaustivas no trabalho e depois nas suas casas. Uma grande porcentagem das jovens que trabalhavam, nos países mais pobres, era composta de empregadas domésticas, geralmente exploradas de maneira informal, sem registro profissional, o que as afastava dos estudos e de qualquer possibilidade de mudança de vida. O filme discutiu trabalho doméstico, sindicalismo e exploração, levantando importantes questões sociais e de gênero a partir das palavras de suas protagonistas: as mulheres pobres. No diálogo com elas, Solberg colocava-se em cena.



A cineasta explica que o filme começa com a situação das agricultoras, passa pelas fábricas, pelas empregadas domésticas, “[...] até incorporar também a mulher burguesa, numa discussão no fim do filme, que são mulheres já discutindo um nível de estrutura da família” (Coord. da Mulher, 1987: 5). A crítica social e política levantada por Solberg acusava explicitamente os países da América Latina que viviam seus “milagres econômicos” ao preço da subjugação imposta por uma minoria sobre uma grande maioria de trabalhadores/as.

Para Rosenstone, “O filme histórico inovador ou de oposição constitui uma categoria ampla que contém uma grande variedade de teorias, ideologias e abordagens estéticas com potencial de impacto e impacto real no pensamento histórico”. Eles são “[...] obras criadas conscientemente para contestar as histórias perfeitas de heróis e vítimas contadas pelos longas-metragens e documentários clássicos” (2010: 36). Apesar de questionar o que seria um “filme histórico”, já que todos o são, reconheço em suas palavras a inserção do trabalho da cineasta brasileira em uma arena política pouco explorada, cujo espaço é a periferia da periferia latino-americana e cujos sujeitos sociais são as mulheres.



Mariana Villaça, ao abordar o “cine de combate” uruguaio entre 1969 e 1973, explica:

Nesse contexto, entendia-se por “cinema político” aquele que aderisse a temáticas e formas de narrativas que, buscando conscientizar o espectador da importância da mobilização coletiva e da ação revolucionária, denunciasses as dinâmicas de exploração do capitalismo, a dependência econômica, as agruras do subdesenvolvimento, as estratégias de dominação imperialista, enfim aquele cinema que reiterasse o discurso propagado pelas esquerdas (Villaça, 2012: 238).

Isso nos ajuda a compreender a reivindicação de Helena Solberg de seu cinema como “político”, inserido nas discussões do momento sobre o cinema latino-americano, influenciado pelas discussões sobre o Tercer Cine, propostas por Solanas e Getino em 1969<sup>286</sup>. Mas a brasileira ia além ao trazer para a política de seu cinema a conscientização da situação ainda mais submetida das mulheres pertencentes a esse espaço geopolítico. Não deveria o cinema “revolucionário” (como nos lembra Villaça) contribuir para a conscientização do público e promover a ação política?

Situando os filmes de Solberg nos anos 1970, encontramos o argumento de Martin-Barbero que coloca como projeto das esquerdas latino-americanas a valorização do popular, com o “[...] reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias” (2003: 296). De fora do Brasil e com o instrumento de trabalho que escolheu, a cineasta também fazia sua dupla militância, de esquerda e feminista.

Uma reportagem publicada no Brasil repercutiu seu sucesso no exterior. “Helena Solberg. Uma cineasta brasileira analisa a mulher da

---

<sup>286</sup> Falo aqui do já mencionado manifesto “Hacia un Tercer Cine”, lançado por Solanas e Getino em 1969, onde os autores sugerem: “[...] queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde” (Solanas e Getino, 1969: 39).

América Latina” é o título de uma matéria do jornal O Globo em 28 de janeiro de 1977.

Brasileira, morando nos EUA há cinco anos, Helena Solberg, a cineasta feminista da América Latina, exibiu semana passada, no MAM, seu último filme feito nos Estados Unidos, *The double day*. A entrada foi franca, o debate inflamado, a assistência pequena e grande o entusiasmo dos poucos felizardos que puderam, com Helena, dar um profundo passeio por cinco países latino-americanos (O Globo, 28.01.1977).

A reportagem mostra que Solberg chegou a exibir seu trabalho “sob as barbas da ditadura”, para um pequeno público. Mas seu material mais explosivo contra os regimes militares ainda estava por ser realizado.

A cineasta confessa nunca ter pensado a si mesma como “latino-americana”, mas teve de se acostumar a esta qualificação durante o tempo em que viveu fora do Brasil. A partir daí, foi aprofundando cada vez mais essa perspectiva. A matéria de O Globo faz a observação de que não há no filme depoimentos de brasileiras, apesar de Solberg afirmar, em outra entrevista (Coord. da Mulher, 1987: 4), que filmou brevemente no Rio de Janeiro. Podemos questionar se essa ausência foi para manter distância do regime militar no país, com seus métodos rígidos de repressão ou se deveu-se ao fato da sensação de não pertencimento da realizadora, como brasileira, ao contexto latino-americano. Por outro lado, a reportagem informa que **The double day** “é o terceiro filme de uma brasileira considerada, internacionalmente, a única cineasta da América Latina” (O Globo, 28.01.1977). Podemos entender isso como a única mulher cineasta que realizava filmes sobre os países latino-americanos.

A reportagem menciona a produtora criada por Solberg como “peculiar”, já que era “composta por mulheres de várias nacionalidades” e não tinha fins lucrativos, sustentada por doações de instituições culturais. “Através dela, Helena vem perseguindo seu objetivo: retratar a condição feminina na sociedade, sem para isso perder a visão da humanidade como um todo” (O Globo, 28.01.1977). Entendemos que, naquele momento, uma mulher brasileira fazendo cinema não era novidade. O que importava em Helena Solberg era sua perspectiva social e de gênero (na condição de “cineasta feminista da América

Latina”, como foi chamada) e a repercussão de seu trabalho fora do Brasil.

Deparamo-nos aqui com uma pluralidade na identificação da cineasta, classificada (e depois assumida) como feminista e latino-americana, que coincide duplamente com trajetórias de minorias dentro do contexto estadunidense. Para Stuart Hall, as identidades são cada vez mais fragmentadas, fraturadas e multiplamente construídas. Elas estão permanentemente em mudança e transformação, “sujeitas a uma historicização radical” (Hall, 2005: 108). Como conceito estratégico e posicional, a identidade não é, para este autor, aquilo que somos, mas aquilo que nos tornamos. Ela não remete a uma unidade, é o “produto da marcação da diferença e da exclusão” (2005: 109). Seguimos com seu argumento:

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (Hall, 2005: 111).

Sugiro que a constituição da identidade múltipla de Helena Solberg fora do Brasil passa também por esses caminhos, além de ser atravessada por olhares externos que buscam o diferente ou mesmo o exótico. Para chegar a uma carreira profissional nos Estados Unidos, ela correspondeu a tal interpelação. Esse foi seu modo de inserção no campo da produção visual. Com um cinema de cunho social e político, mesmo quando voltado em parte ao público estadunidense, Solberg encontrou um lugar profissional, como imigrante latino-americana, naquele país. Ela relata que apenas se percebeu como tal em contato com o preconceito intrínseco à cultura estadunidense, que homogeneiza países e povos da América Latina (Solberg, 2010). Isso aparece também na entrevista que concedeu a Mariana Tavares.

Eu saí do Brasil. Tive que sair por razões pessoais e tive que buscar trabalho fora, num país estrangeiro, numa língua estrangeira, uma realidade muito dura. Essa realidade que é

interessante para nós que é, de repente, ser vista como latina. Eu nem sabia o que era isso. Eu achava que era brasileira. O Brasil tem isso também: a gente ignora os outros países da América do Sul. É um país tão grande, temos uma cultura tão forte... (Solberg apud Tavares, 2007: 92).

Ao mesmo tempo em que não se percebia como latino-americana, Helena Solberg fez parte de uma geração que consumiu avidamente os filmes europeus, principalmente franceses e italianos<sup>287</sup>. Suas palavras nos fazem olhar para o aspecto afirmativo da resposta quanto à imagem do Brasil como um país de costas para a América Latina, fortemente divulgada até os nossos dias. Pesquisas acadêmicas atuais, assim como outros interesses nos campos social, cultural e econômico mostram que essa posição já pode ser relativizada. A diretora argumenta que, pelo fato de estar fora, pode ver muita coisa e, “pelo fato de viajar muito na América Latina”, descobriu o continente (Coord. da Mulher, 1987: 10).

A longa viagem pelos países latino-americanos mostrou a ela aspectos próprios, seus, que ela mesma desconhecia. Anos depois, de volta à Bolívia, Solberg escutou de uma camponesa que, para conhecer a situação de sua categoria, naquele país, ela deveria assistir a **La doble jornada**. Emocionada, ela então descobriu que seu filme era rodado e discutido periodicamente em locais de encontros e debates entre mulheres, como o sindicato das trabalhadoras rurais, e que era considerado por elas um material de conscientização de grande importância.

Isso é uma satisfação, porque, você faz filme pra ficar em prateleira? Não estou nem discutindo se o filme era bom ou ruim ou linguagem de cinema, mas atuar na realidade, fazer uma coisa assim, poder ser uma coisa de mudança, é uma questão muito bacana! (Solberg, 2010).

---

<sup>287</sup> Tendo como colegas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e David Neves, realizadores do Cinema Novo, Solberg frequentava ao lado deles a cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, onde assistiam a esses filmes (Solberg, 2010/Tavares, 2007: 29).

Este depoimento marca nitidamente o posicionamento da realizadora que vê seus filmes como instrumentos políticos, com propósito social, onde ela utiliza a linguagem que conhece para de certo modo “intervir” na situação de vida dessas mulheres. “[...] sim, os filmes têm um impacto, dependendo de como eles atingem as pessoas” (Solberg, 2010). Ou seja, ela foi alguém que colocou em prática uma oposição política, de consciência social e de gênero à ideologia dos regimes repressivos naquele momento. Como Solanas e Getino, também teve seus filmes no giro do mercado informal, com mecanismos próprios de exibição e circulação. Mas mais do que isso, foi a recepção por parte da camponesa o fator de legitimação de seu trabalho de cunho social.

Como argumenta Hall, “[...] a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o significado é dado e apreendido. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção do sentido”<sup>288</sup> (Hall, 1997: 33). Podemos traduzir suas palavras, de acordo com o contexto da pesquisa, para o/a espectador/a e o/a cineasta.

Penso que ainda cabe aqui uma discussão proposta por Gayatri Chakravorty Spivak (2010 [1988]), que questiona a possibilidade de uma fala subalterna e situa as mulheres pobres e trabalhadoras como sujeitos que são frequentemente representados, impossibilitados de tomar a palavra em todos os níveis, sejam eles públicos ou domésticos. Para Spivak, a construção do sujeito colonial como Outro é o exemplo mais claro de tal violência epistêmica. “Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade [*Subject-ivity*]” (Spivak, 2010: 47).

A autora interpela os intelectuais, que podem se tornar cúmplices da constituição do Outro como a sombra do Eu e criar a ilusão de uma solidariedade que permitiria aos mais oprimidos expressarem e conhecerem sua condição (Spivak, 2010: 54). Sugere ainda que “[...] a possibilidade da existência da própria coletividade é persistentemente negada pela manipulação do agenciamento feminino” (2010: 55). E coloca também à prova, diante de uma “insurgência”, o trabalho do(a) historiador(a).

O historiador, transformando a “insurgência” em um “texto para o conhecimento”, é apenas um “receptor” de qualquer ato social pretendido

---

<sup>288</sup> “[...] interpretation becomes an essential aspect of the process by which meaning is given and taken. The *reader* is as important as the *writer* in the production of meaning”. Tradução minha. Grifos no original.

coletivamente. Sem qualquer possibilidade de nostalgia pela origem perdida, o historiador deve suspender (tanto quanto possível) o clamor de sua própria consciência (ou consciência-efeito, como sendo operada pelo treinamento disciplinar), para que a elaboração da insurgência, empacotada em uma consciência-insurgente, não se congele em um “objeto de investigação” ou, pior ainda, em um modelo de imitação (Spivak, 2010: 65).

De acordo com Spivak, o “sujeito”, inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contra-possibilidade para as sanções narrativas impostas ao sujeito colonial pelos grupos dominantes. “Os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda. Nisso, eles são um paradigma dos intelectuais” (Spivak, 2010: 65). E aí ela demarca a importância de seu campo de atuação: os estudos pós-coloniais.

Tomo sua provocação para refletir sobre o posicionamento e as escolhas de quem trabalha no campo da história sobre documentários como matéria-prima de suas investigações. No caso de Helena Solberg, esses “sujeitos” que ganham voz são mulheres pobres, sejam elas camponesas, mineiras ou operárias. Teriam elas consciência do filtro cinematográfico pelo qual passam seus testemunhos no processo de elaboração e montagem de um conteúdo coeso, editado e carregado de sentido? Sugiro que a “voz” nos documentários de Solberg é uma junção entre as falas das depoentes e a própria fala da cineasta, por vezes diegeticamente materializada na voz *over* da narração.

Uma observação semelhante é feita por Sônia Maluf e Joana Dorea ao escreverem sobre a Elizabeth do filme **Cabra marcado para morrer**, de Eduardo Coutinho: “[...] não há que se esquecer que, ao passar pelo processo de gravação (que envolve angulação, ajuste de som, iluminação, etc.), cortes, edição e projeção, uma fala se modifica” (Maluf; Dorea, 2011: 54). Quem tem a palavra final? A depoente ou o filme?

O brilho e o fascínio do cinema talvez seja o maior obstáculo a ser superado por esse tipo de pesquisa. É difícil não nos envolvermos com a narrativa traçada pelas histórias individuais, subjetivas, de cada uma das mulheres entrevistadas por Solberg, que compõem um tipo de “todo” no que se refere à sua situação na escala social e à sua posição na hierarquia de gênero.

Com a exibição de **La doble jornada** em um canal de TV estadunidense, não podemos deixar de perguntar novamente se todo o trabalho, claramente bem intencionado, da realizadora e de sua equipe não teria de certo modo contribuído com a (re)produção da imagem de um Outro (no caso Outra) latino-americano, tão distante da realidade que aparece na projeção de **The emerging woman**, por exemplo. Teria sido **Double Day** uma tradução para a “doble jornada” das mulheres latino-americanas ao público estadunidense? Teria o filme suscitado comoção, solidariedade, estranhamento ou entretenimento?

No caso de Elizabeth, em **Cabra marcado para morrer**, ela mesma interpela o diretor e diz que quer refazer seu depoimento, como nos lembram Maluf e Dorea, invertendo as posições e se tornando a subalterna que reivindica (Maluf; Dorea, 2011: 49). “Ao fazer isso, ela se torna a autora do “texto” que procuramos ler aqui – um texto que abre uma possibilidade, para além talvez da própria intenção do diretor: seu papel passa a ser a partir desse momento o de oferecer o ouvido” (Maluf; Dorea, 2011: 54).

Lembro que, para além dos filmes documentários, o trabalho com história oral lida com a possibilidade, e por vezes com o fato, da discordância dos depoentes com as interpretações sobre a sua fala, o que leva a uma reelaboração da narrativa embasada em testemunhos.

Maluf e Dorea sugerem que um cinema crítico, aberto, deve criar possibilidades de expressão àquelas que não encontram espaço em outros meios e que não existem no grande cinema narrativo (Maluf; Dorea, 2011: 54). Creio que Helena Solberg é uma peça importante deste tipo de cinema. Seu comentário diante da função atribuída ao filme pela trabalhadora boliviana (de instrumento de conscientização para as mulheres de sua camada social) demonstra a satisfação da diretora diante da possibilidade de “atuar na realidade” e ter a possibilidade de promover mudanças, como ela nos diz. Solberg usou sua ferramenta de trabalho e criação artística para esta função, mostrando que não foi neutra sua escolha de mulheres socialmente desprivilegiadas. Ela desloca o foco de mulheres de classe média (com as quais trabalham Tereza Trautman e Ana Carolina) para mulheres trabalhadoras, praticando assim um outro feminismo.

**Simplemente Jenny.** 1979. Direção e roteiro: Helena Solberg. Cores. 33<sup>289</sup>.

O documentário é introduzido com a *mise-en-scène* de uma mulher “linda”, maquiada; outra que dança, exibindo seu corpo delgado envolto em tecidos leves e exuberantes. Num salão de beleza, perucas descansam sobre modelos estáticos, que evocam a imagem da boneca ou da mulher objeto e padrão. Em seguida são apresentados depoimentos de jovens mulheres simples, de rosto limpo e ascendência indígena, distantes de qualquer padrão da “beleza” como objeto de consumo. Elas discutem valores masculinos, femininos e comportamentos. Algumas se destacam mais no falar com desenvoltura. Até esse ponto do filme, não entendemos bem quem elas são.

Uma outra cena nos mostra um quadro pintado da “conquista” da América Latina, com uma missa sendo rezada por um padre branco, contornado por inúmeros indígenas cobertos com algumas poucas penas. Essa pode ser a representação da “primeira missa” católica, que se repetiu nos diversos países do continente.

As referências históricas, assim como a crítica à colonização, aparecem por meio de símbolos e como justificativas para a pobreza que está por ser apresentada pela narrativa documental. As cenas que retratam o cotidiano e os costumes do lugar, intercaladas aos depoimentos, acabam por legitimar a escolha de um tema e sua relevância num âmbito maior.

A próxima cena traz uma procissão católica de descendentes de índios latino-americanos. Meninas são preparadas para a cerimônia, vestidas como pequenas noivas, possivelmente para o catecismo.

O depoimento de uma mulher pobre, de língua espanhola, filmada em sua casa, afirma que é mais fácil ser mãe de meninos, pois as filhas são levadas embora, sendo que algumas se dão bem, outras não. Suas palavras são seguidas na edição pela procissão filmada à noite, à luz de velas. O áudio revela as rezas faladas em um castelhano híbrido.

Voltemos agora para a jovem apresentada como Jenny, a que mais fala entre as depoentes gravadas entre os muros que começam a aparecer. Neste ponto, compreendo que a cena foi gravada na Bolívia, em um reformatório para jovens mulheres infratoras. Ela fala sobre ciúme e virgindade, é contra este princípio, pois alega que os homens podem ter “mil aventuras” e Jenny pensa ser justo que as mulheres

---

<sup>289</sup> Consultado em DVD. Cópia cedida pela cineasta. Acervo pessoal.



também tenham suas aventuras. Ela conta que foi estuprada aos doze anos por mais de um homem e que queriam que ela trabalhasse para eles como prostituta. Outra jovem, Patricia, relata que foi estuprada também aos doze por um coronel, que acabou sendo o pai de seus dois filhos. Não queria nada com ele. Era casado e a mulher dele cuidava de suas crianças.

O documentário então mostra imagens de um “lixão”. Trazendo o subtítulo “*Violence of poverty*” (“Violência da pobreza”), faz a denúncia da pobreza nos países latino-americanos – cujo impacto é reforçado pela voz *over* da narração em tom grave e em inglês –, onde dez mil crianças morriam a cada ano (dados de 1979, ano da finalização do filme) por causa das precárias condições de vida.

Dando continuidade à cartografia do rizoma-cinema traçada neste trabalho, infiro que a “violência da pobreza” de Solberg, dialoga diretamente com a “estética da fome” de Glauber Rocha, também atravessada pelo fator violência. **Simplemente Jenny**, filmado em 1975, na mesma viagem que originou **La doble jornada**, só foi terminado quatro anos depois, mas ainda era atual frente às condições das mulheres pobres latino-americanas. A película estava inserida no contexto proposto pelos novos cinemas espalhados por toda a região.

A fala de Jenny é novamente colocada em cena. Ela conta que foi presa por ser amiga de uma prostituta. Afirma não gostar da Bíblia e diz que prefere ler outras coisas. Dá sua visão sobre Deus e o Diabo como coisas cotidianas, que existem simultaneamente. O depoimento é cortado por imagens de revistas que ilustram o amor romântico e por fotonovelas. Jenny confidencia que queria mesmo era se casar e ser feliz. Mais uma vez é cortada por imagens: um casamento, a noiva entra na igreja com o pai.

Helena Solberg observa que o casamento é sonhado como uma solução, na fantasia dessas jovens:

[...] essas meninas, a Jenny por exemplo, tinha treze anos, tinha sido violentada, raptada, prostituída, e tava lá, mas, no entanto, a cabeça dela, as coisas que ela dizia, e as outras também, eram coisas fantasiosas, quer dizer, era um pouco a coisa da fotonovela que estava dentro da cabeça dela: o príncipe encantado ia resolver aqueles problemas todos, não era a mudança das estruturas sociais (Solberg, Coord. da Mulher, 1987: 5).

Ou seja, as imagens das fotonovelas foram adicionadas à montagem do filme como resultado da interpretação de Solberg dos relatos daquelas mulheres. Assim se constitui este documentário, como uma construção que reúne interpretações sobre testemunhos que também forjam suas próprias “realidades”.

Voltando às cenas do filme, a mulher que já havia aparecido cuida agora de um bebê, em casa; tem vários filhos maiores. Conta que não tem como alimentar a família e que todos sofrem com isso. A cena seguinte retoma Jenny, dizendo que as mulheres sofrem muito e que os homens não sofrem tanto. Patricia também afirma que as mulheres têm filhos e ainda trabalham fora de casa. Chora. Uma narração em inglês, com a voz *over* da própria diretora, fala do desemprego nos países mais pobres e da busca desesperada por trabalho. As imagens mostram mulheres saindo para trabalhar.

A voz de Helena Solberg dá sentido à narrativa em **Simplemente Jenny** e marca o tom pessoal do envolvimento da diretora com a temática do filme, além de apontar para uma questão prática de economia: alguém teria que narrar e a cineasta, como entrevistadora, já participava da narrativa filmica. Com a entonação que dá ao texto, o que seria uma reportagem ganha dramaticidade. Não basta que vejamos e escutemos o que as cenas documentais nos mostram. Os dados adicionais ou conclusivos nos são apresentados de maneira subjetiva, o que nos leva a certa compaixão do drama da personagem não-ficcional e, conseqüentemente, ao contato com a realidade de pobreza e miséria latino-americana.

Na visão de Robert Rosenstone, os dramas trazem uma noção de entendimento histórico ao “[...] lidar com questões do passado que nos preocupam e desafiam no presente – questões de transformação social, relações de gênero, identidade individual e de grupo, classe, etnia, guerra, colonialismo, revolução, ideologia e nacionalismo” (Rosenstone, 2010: 236). O que o autor denomina “questões do passado” torna-se atemporal nos filmes de Solberg, pois a situação pós-colonial latino-americana adquire um caráter perene ao observarmos a continuidade de seus problemas centrais.

Uma segunda parte do filme traz outra região do continente: a *Villa Miseria*, na Argentina, um lugar onde predominam condições de vida precárias. A narração *over* informa que lá as famílias não têm remédios para tratar as doenças e ainda sofrem com o desemprego dos pais. É apresentado um grupo de mulheres que se reúnem e se

mobilizam para conseguir ao menos leite para os filhos. A voz *over* afirma que a mídia não abre espaço para esses problemas.

Ao voltar ao contexto boliviano, um outro lado da história é apresentado no filme. Revistas com mulheres bonitas, depois a imagem de uma modelo profissional. As frases destacadas afirmam que aquela modelo, Rosario, representa a “mulher boliviana”. A voz *over* contesta: “Rosario não representa a mulher boliviana, mas o que ela deveria ser”. O documentário não só “documenta”, mas também contesta e opina sobre o que coloca em cena, produzindo um discurso necessário para alertar sobre os perigos da mídia na constituição da subjetividade das mulheres. A voz *over* no filme de Solberg é uma voz militante, ela nos leva simultaneamente à crítica social de classe e feminista. Das três cineastas brasileiras analisadas, é ela quem rompe mais claramente com a ideia de um cinema-arte. Seus filmes foram rodados em 16mm, como veremos também no último capítulo com a cubana Sara Gómez. O conteúdo social e político que essas diretoras traziam estava distante da perfeição estética alcançada com a película de 35 mm.

Martin-Barbero argumenta que “[...] as relações de poder, tal qual estão configuradas em cada formação social, não são mera expressão de atributos, e sim produto de conflitos concretos, batalhas travadas no campo econômico e no terreno do simbólico”. De acordo com ele, é nesse terreno que se articulam interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem (2003: 296). Podemos observar a mídia no papel de interpeladora tanto por meio das revistas e dos anúncios televisivos quanto, no sentido oposto, por meio do documentário de Helena Solberg, que descortina e representa parte de um cotidiano popular vivido pelas mulheres.

Jesus Martin-Barbero observa que, na produção filmica,

O popular se expressa também na ambientação – variando entre a esquina do bairro, o beco do quarteirão ou o botequim [aqui uma instituição para menores infratoras e depois um bairro pobre], com sua clara carga de violência, e os interiores da casa, a salita [sic] com flores artificiais – e sobretudo na linguagem, no palavreado, que é a palavra convertida em arma e instrumento de revanche, estratégia que, ao confundir o adversário, desarma-o (Martín-Barbero, 2003: 331).

Em **Simplemente Jenny** o encarceramento e a pobreza não permitem sequer um vaso de flores artificiais na composição da imagem. As falas das jovens mulheres presas, simples e bem articuladas, formam o elemento desestabilizador da audiência, por vezes despreparada para um desejo singelo, de liberdade e igualdade social.

Na sequência da película vemos cenas de praia, de cosméticos em uma loja e mais uma vez das bonecas de peruca<sup>290</sup>. O destaque é dado a uma propaganda destinada às mães bolivianas. A imagem e a voz de Jenny quebram o momento de devaneio, dizendo que ela gostaria de ter uma profissão. A narração questiona quais são as oportunidades para essas jovens condenadas aos reformatórios. As imagens trazem as meninas pobres, internas, seus rostos tristes e pensativos. São seguidas por cenas da modelo, depois da mãe da família pobre e numerosa e por fim de vitrines de lojas.

Patricia afirma que quer poder sair aos domingos e que não quer estar lá naquele lugar. Quer sair de lá, esquecer tudo; se não, fugirá um dia. Jenny segue filosofando sobre a situação das mulheres e afirma que mesmo se a mulher perde a virgindade, ela pode ainda ser pura (mexe nos cabelos, fala de si própria). “Eu queria ser eu mesma, é só. *Simplemente Jenny*”. As cenas finais mostram as jovens tristes, algumas assustadas com a câmera. Fica uma mensagem de desesperança. Nada existe além de seus sonhos e desejos.

Podemos perceber no filme o que Mariana Tavares aponta como a interlocução entre poesia e reflexividade nos documentários de Helena Solberg (Tavares, 2007: 25). Acrescento que, ao mesmo tempo em que a cineasta trabalha com elementos do “real”, isto é, não produzidos, como apareceriam na ficção, ela insere o apelo ao emocional, atraindo a empatia do público espectador. O contraste das imagens escolhidas como contraponto dos depoimentos gera a tensão dramática do filme, com a ironia e a denúncia de uma realidade (abjeta) apagada dos meios de comunicação de massa. A narração sobre os dados de pobreza e condições de vida na América Latina (a de língua espanhola) reforçam a dramaticidade e rompem com as imagens propagadas como incentivo ao consumo. A *mise en scène* mescla crônica e reportagem, além de subjetividade.

---

<sup>290</sup> Isso coloca o filme de Solberg em diálogo com o primeiro curta-metragem da argentina María Luisa Bemberg, que analisarei no próximo capítulo. O rizoma-cinema muitas vezes passa não pelo contato direto, mas pela perspectiva feminista sobre o objeto e a temática filmados.

Mariana Villaça reitera a influência de **La hora de los hornos** de Fernando Solanas e Octavio Getino sobre os filmes realizados na América Latina naqueles anos e percebe uma lógica discursiva das esquerdas, “[...] cujas denúncias eram, em geral, respaldadas por dados ‘confiáveis’: números e imagens que conferiam veracidade às afirmações apresentadas. Essa mesma lógica também era inerente à concepção do papel do documentário político na época” (Villaça, 2012: 259). É o que encontramos no ciclo latino-americano de Solberg. Mas Villaça adverte que os documentários realizados sob a repressão militar são resultados de processos de manipulação, de resistência (ou de aquiescência), assim como de opções estéticas (Villaça, 2012: 262).

Unindo o problema sociocultural de uma herança de pobreza, assim como a herança religiosa católica nesses países, às questões de gênero enfrentadas por essas mulheres, a cineasta faz de seu documentário uma representação complexa dessa realidade, permeada pela exploração e por um machismo de características próprias, reforçado dentro desse contexto. Ela busca um caminho para justificar a situação singular da qual parte, a subjetividade do depoimento da jovem Jenny, que empresta seu nome ao filme, enquanto faz a denúncia da existência de tal situação. Isso é fato.

Villaça reconhece em seu argumento que “Para além dos julgamentos estéticos e políticos, de fato os documentários ‘de combate’, como era intenção dos cineastas, serviram de instrumentos políticos em prol dos movimentos de esquerda no meio cultural, cumprindo a função para a qual foram pensados” (Villaça, 2012: 268). Podemos considerar o mesmo ao analisarmos a obra da cineasta brasileira.

Helena Solberg informa a Suzana Sereno que **Simplemente Jenny**, assim como **La doble jornada**, foram filmes que tiveram muita repercussão e que foram (e ainda eram, até aquele momento) bastante usados para provocar discussões em grupos de estudos sobre mulheres ou sobre questões sociais e históricas, tanto nos EUA quanto na Europa. Parece-nos então que justamente o Brasil foi um dos poucos países de seu círculo próprio que ficaram privados dos filmes da cineasta durante o período da ditadura.

O interesse de Solberg sobre o que seria o “outro”, mostra um encontro vivenciado com o “mesmo”, que aparece em seus filmes sobre a situação das mulheres e também no ciclo que veio depois deles. Os outros documentários que foram realizados pela cineasta no começo dos anos 1980 privilegiavam as relações entre a América Latina e os Estados

Unidos, trazendo mais uma vez a clara abordagem social e política. Percebendo na mídia a homogeneização da visão estadunidense sobre os países latino-americanos, Solberg soube mais uma vez encontrar seu campo de trabalho. A cineasta acredita na existência de uma estética latino-americana e acaba por traçar algumas linhas que a constituem, seguindo o rizoma que cruza o oceano.

O nosso cinema, quer dizer, o Cinema Novo, tinha definitivamente uma influência, uma origem com o neorealismo italiano, que foi de uma importância muito grande. Quer dizer, aquela história toda de começar a filmar na rua, utilizar tudo... aquilo foi essencial para a estrutura que nós precisávamos naquela época e para derrubar aquela coisa antiga do cinema de estúdio, aquele cinema brasileiro. Eu acho que se descobriu uma linguagem, acho que o cinema brasileiro teve uma influência enorme no cinema da América Latina. O cinema cubano é absolutamente extraordinário, nesse sentido. Eu acho que provavelmente lidera, e em termos de documentário, nem se fala (Coord. da Mulher, 1987: 10).

É claro que o resultado dessa estética é dado pelo cruzamento e o encontro de especificidades ainda mais localizadas. Helena Solberg esteve no âmago dessas relações.

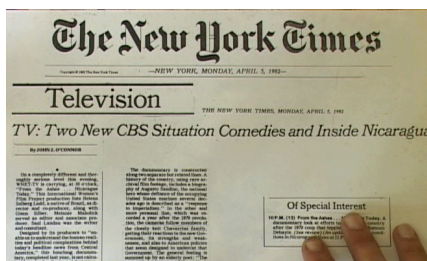
Para Jesús Martin-Barbero, fica visível no continente latino-americano a desigualdade em que se apoia o desenvolvimento do capitalismo, mas também a “[...] descontinuidade simultânea a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização”, tendo relevância central “[...] o papel político e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (Martin-Barbero, 2003: 225-226). Segundo este autor, o que importa é a maneira como o público recebe o cinema, sendo a recepção o resultado do encontro da vivência coletiva com a mediação que a legitima socialmente (2003: 244).

Para além das exibições na tela grande, os filmes de Solberg estiveram na televisão (PBS), participaram de festivais internacionais e foram exibidos localmente nos países e comunidades onde foram rodados. O processo de distribuição, no último caso, acontecia de maneira horizontal, com a exibição pontual para pequenos grupos de

pessoas interessadas, como as mulheres trabalhadoras, ou em âmbito mais amplo, como no caso das escolas estadunidenses (com **The emerging woman**).

Em 1981, partindo dos testemunhos de uma família nicaraguense, Solberg contou a história da Revolução Sandinista e da reconstrução do país no filme *From the ashes...*

*Nicaragua today* (Das cinzas... *Nicarágua hoje*). A diretora comenta a polêmica que o filme causou, quando William Bennett, diretor de um órgão do governo dos Estados Unidos de suporte a filmes humanitários (o *National Endowment for the Humanities*), nomeado por Ronald Reagan, foi à imprensa para dizer que não apoiava ideologicamente aquele filme de temática subversiva, de ideias comunistas. Para ele, o filme teria sido realizado com apoio dos sandinistas e os “americanos” nunca deveriam ter colocado dinheiro em tal produção. **From the ashes: Nicaragua today** (Das cinzas: Nicarágua hoje) esteve na primeira página do *The New York Times* e foi matéria dos jornais durante semanas. Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses depois da denúncia de Bennett (Solberg, 2010). O filme ganhou o *National Emmy Award* de 1983 e foi ainda premiado em outros três festivais no país, o que colocou um ponto final à polêmica (Tavares, 2007: 32).



*Nicaragua today* (Das cinzas: Nicarágua hoje) esteve na primeira página do *The New York Times* e foi matéria dos jornais durante semanas. Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses depois da denúncia de Bennett (Solberg, 2010). O filme ganhou o *National Emmy Award* de 1983 e foi ainda premiado em outros três festivais no país, o que colocou um ponto final à polêmica (Tavares, 2007: 32).

Outro de seus filmes, **The Brazilian connection: a struggle for democracy** (**Conexão brasileira: uma luta pela democracia**), de 1982, fez o balanço dos dezoito anos da ditadura civil-militar no Brasil, comemorando as primeiras eleições livres desde o golpe de 1964 e comentando o impacto da dívida externa no processo de democratização. De fora do país, a cineasta fazia seu trabalho de resistência.

O filme começa mostrando o Brasil como potência mundial, com suas riquezas naturais e a amplitude de sua extensão geográfica. Em seguida é aberta a discussão sobre a dívida externa e o tipo de governo exercido pelos militares. Ouvindo os argumentos de forças políticas da situação, mas principalmente da oposição (Como Lula e Fernando Henrique Cardoso), a diretora vai compondo um contexto que denuncia o “milagre brasileiro” como origem de uma política dura, de exploração dos trabalhadores, disponibilização dos recursos naturais para países

estrangeiros e endividamento financeiro. A história brasileira é contada, desde Getúlio Vargas, passando por Juscelino Kubitschek, João Goulart, até chegar ao governo militar, com sua repressão violenta, marcada pela tortura, e as diferentes nuances de cada general que esteve no poder. Evidenciando o apoio estadunidense ao golpe e ao governo militar, a diretora não deixa de fora os contrapontos oferecidos por economistas daquele país, que tentam explicar as relações entre as duas nações, tanto no campo político como no econômico.

Com certeza, a liberdade de expressão residia na distância geográfica que Solberg mantinha do Brasil, o que não aconteceu com Tereza Trautman. Isso também é observado por Mariana Tavares: “A permanência da diretora nos Estados Unidos durante o período da ditadura militar no Brasil e em outros países latino-americanos possibilitou que ela tivesse a liberdade de atuação que teria sido impossível morando no Brasil em tempos de forte censura” (2007: 33).

O filme que encerrou este ciclo latino-americano foi rodado em 1983: **Chile: by reason or by force** (Chile: pela razão ou pela força) discutia os dez anos daquele país sob o comando do ditador Augusto Pinochet. Helena Solberg e sua equipe estiveram nas manifestações populares de resistência ao regime chileno (as imagens bem mostram), tendo que fugir da repressão e das bombas de gás lacrimogêneo nos confrontos do protesto pelo fim da ditadura, que envolveram a polícia e os manifestantes (Solberg, 2010).

De acordo com a diretora, os filmes deste ciclo tiveram a duração de sessenta minutos, tendo tido ampla recepção nos Estados Unidos, pois foram realizados como grandes reportagens especiais – inclusive com a presença de um “âncora” para fazer a apresentação – exibidas no canal estadunidense PBS (*Public Broadcasting Service*), um canal de televisão pública. Ela conta que apenas **From the ashes** foi realizado com uma linguagem específica para o cinema (Solberg, 2010). A produção de seus filmes continuava a ser assinada por *The International Women’s Film Project Inc.* (Projeto Internacional de Cinema de Mulheres), fossem eles centrados em temáticas sobre as mulheres ou não, tendo sempre um fundo documental e político.

Helena Solberg vê essa etapa de sua experiência profissional e de vida (cada conquista e a necessidade de abrir espaços para as mulheres) como inerente a uma geração e pensa que essa consciência se diluiu com a geração seguinte, que não percebe os passos lentos das conquistas das mulheres, como se a situação nunca tivesse sido diferente (Solberg, 2010). Não compreendo esta colocação como um ressentimento, mas



como uma constatação subjetiva. Mesmo assim, penso que é preciso aproximá-la de outras reflexões, como fiz em outra pesquisa com testemunhos de feministas brasileiras e argentinas<sup>291</sup>. Para isso podemos citar Alessandro Portelli, que questiona os depoimentos que expõem uma perspectiva de valorização do passado diante do presente. O passado de luta era perfeito, se comparado aos anos que vieram depois (Portelli, 1998: 115) e que não trouxeram seu reconhecimento. A ruptura geracional acarreta muitas vezes uma não aceitação dos feitos de uma geração pela posterior. Já o reconhecimento de seus filmes tornou-se incontestável.

Para a cineasta, fazer filmes sobre as mulheres foi uma fase em sua carreira, portanto um acontecimento datado entre os anos 1960 e os 1970, mas observo que seus filmes **Carmen Miranda: Banana is my business** (um documentário-ficção de 1995) e **Vida de menina** (uma ficção de 2005) também trouxeram, de forma crítica, mulheres como personagens centrais das histórias, ambas as narrativas embasadas em sujeitos reais e ativos. **Vida de menina** foi realizado sobre os diários de uma jovem inglesa que morou em Minas Gerais no final do século XIX. É interessante observar que nesses dois filmes Helena Solberg privilegia mulheres que, como ela, passaram pela experiência da imigração. Carmen Miranda, de Portugal para o Brasil e depois para os Estados Unidos, e Helena Morley, da Inglaterra para o Brasil.

O trabalho de Solberg como cineasta feminista e latino-americana faz uma ponte para outras localidades, por onde ela mesma passou, expandindo as linhas de fuga do rizoma-cinema-de-mulheres e, por vezes, oferecendo o encontro com algumas linhas menos ou mais centrais. Veremos que não foram apenas realizadoras brasileiras que propuseram novas representações para as mulheres nos anos 1970 e 1980 no nosso continente. Mas antes de chegar às outras duas cineastas que serão abordadas, proponho um breve apanhado, buscando algumas relações entre as próprias brasileiras.

### 3.3.1 Cruzando dados e histórias

Ana Carolina é uma mulher, branca, de classe média, viveu no eixo Rio-São Paulo, cursou o ensino superior, foi influenciada pelo Cinema Novo. A ousadia estética e a alegoria estão presentes em seus

---

<sup>291</sup> Cf. Veiga, 2009: 62.

filmes. Teve suas primeiras experiências em cinema no formato curta-metragem, o começo de sua carreira profissional na década de 1970 coincide com sua juventude (entre 20 e 30 anos), com um momento de efervescência das discussões sobre a então chamada “condição da mulher” e a expansão do movimento feminista e também com a ditadura civil-militar brasileira. Não teve filmes interditados (esbarrou na censura, mas saiu ilesa) e eles estiveram no circuito comercial de cinema, sendo que com **Das tripas coração** ela ganhou o prêmio mais cobiçado pela cinematografia nacional, o Kikito de melhor direção, do Festival de Cinema de Gramado. Além disso, o apoio da Embrafilme a seus trabalhos nos leva a considerá-la como parte do *mainstream* do cinema brasileiro daqueles anos, por mais que buscasse implodir alguns de seus pilares. Seu trabalho está inserido no que podemos chamar o “cinema-arte” brasileiro. Fez dois filmes tematizando o que hoje chamamos relações de gênero, que foram exibidos em circuito comercial durante o regime militar; o terceiro foi lançado depois desse período. Diz que fazer filmes sobre “a mulher” foi uma necessidade em sua vida. Não se considera feminista. Não saiu do Brasil.

Tereza Trautman é uma mulher, branca, filha de pai operário, viveu no eixo Rio-São Paulo, cursou universidade, teve uma primeira experiência em cinema no formato curta-metragem. O começo de sua carreira, na década de 1970, coincide com sua juventude (fez o primeiro longa-metragem aos 22 anos), com a expansão do movimento feminista e com a ditadura civil-militar. Teve contato com grupos feministas, chegando a participar de reuniões e a formar um coletivo de mulheres no cinema. Seu primeiro longa-metragem foi interditado por questões morais, no qual a diretora-roteirista tematizava relações de gênero por meio da liberação sexual de sua protagonista. **Os homens que eu tive** foi na época comparado a **Le Bonheur**, de Agnès Varda, identificado pela imprensa com a estética francesa vigente, ou seja, com o cinema-arte; por outro lado, trazia elementos do cinema nacional que provinham de um *ethos* compartilhado pelos frequentadores da Zona Sul carioca do início dos anos 1970. Seu filme teve um curto período de exibição no circuito comercial antes da censura e voltou a ser exibido apenas nos anos finais da ditadura. Não privilegiou inovações estéticas, tendo subvertido, por meio das questões de gênero, o estilo narrativo das chanchada brasileiras. Trautman não saiu do Brasil, tendo passado sete anos circulando pelos corredores da censura e tentando produzir novos filmes.

Helena Solberg é uma mulher, branca, de classe média alta; antes de se mudar para os EUA, em 1971, viveu no eixo Rio-São Paulo, cursou universidade, teve sua primeira experiência fílmica no formato curta-metragem em 1966 (**A entrevista**), influenciada por seus colegas do Cinema Novo, incluindo Glauber Rocha. Neste curta ela apresenta sinais de uma inovação estética, por meio da edição e da sobreposição de áudios. Sua carreira profissional, a partir dos anos 1970, coincide com sua juventude (entre 20 e 30 anos), com a expansão do movimento feminista e com a ditadura civil-militar. Imigrou para os EUA, casada com um estadunidense, onde realizou seus primeiros longas-metragens. Lá, participou de grupos feministas e rodou documentários tematizando a situação de mulheres estadunidenses e latino-americanas. Formou uma equipe e montou uma produtora só com profissionais mulheres. Vê seus filmes sobre mulheres como uma fase em sua carreira. Seus longas-metragens durante esse período são documentários e foram feitos em inglês e espanhol. Ela se coloca em cena, assim como a sua equipe, mostrando a construção fílmica documental e certa inovação estética. Não teve filmes censurados, pois estava fora do Brasil, longe do alcance da censura, e raros trabalhos seus daqueles anos foram exibidos no país. Teve apoio financeiro para realizar e divulgar seus filmes, o que fez por meio de um canal de televisão estadunidense e de doações para seu coletivo de mulheres de cinema. A recepção de seus filmes está relacionada à audiência do canal televisivo e à exibição em um circuito informal.

Com este breve apanhado de dados biográficos das cineastas, colhidos em sua maioria em entrevistas, e um pouco de análise fílmica, podemos traçar alguns caminhos que nos levam aos mais diferentes lugares. A noção de intersecção, trazida pelas histórias cruzadas, nos permite pensar que, para além de um mesmo país de origem, cada uma das cineastas analisadas carrega consigo uma bagagem e um potencial cultural, social, político, econômico, que fazem parte do *corpus* desta pesquisa, sendo explorados analiticamente e podendo também ser cruzados. Cada trajetória, seu potencial de deslocamento físico ou permanência, de trocas e reflexões, tudo isso faz parte deste mergulho, nos sentidos vertical e horizontal, que busca não excluir ou negligenciar, apenas alargar alguns horizontes.

As histórias cruzadas possibilitam o desenvolvimento da habilidade (ou seria sensibilidade?) de “um olhar”, como sugerem Werner e Zimmermann (2004: 7), aberto e atento a cada elemento que esses cruzamentos possam oferecer. Algo sempre acontece quando um

cruzamento é proposto. Aqui, o trabalho é feito sobre trajetórias individuais, antes de se chegar a relações transnacionais.

Trazendo isso para a prática da pesquisa, podemos inferir que em comum essas mulheres cineastas são brancas, duas delas de classe média e nível universitário; uma delas era de família de operários. Todas fizeram suas primeiras experiências em curtas metragens e moraram nos principais centros urbanos de seu país. Com exceção de Ana Carolina, as realizadoras participaram de grupos feministas, nos quais estiveram engajadas. Todas têm consciência da inserção de seus filmes no diálogo sobre a situação das mulheres nos anos 1970 e suas reivindicações. Todas realizaram filmes no período ditatorial, estando dentro ou fora do país. Ana Carolina e Tereza Trautman, assim como seus filmes, estiveram na mídia por meio da crítica cinematográfica, inserida na imprensa geral, que discutia a entrada das mulheres no cinema como diretoras. Helena Solberg aparece em apenas duas reportagens (encontradas por mim) no período.

Trautman fez um filme em linguagem cinematográfica fácil e conhecida. Como os autores da *Nouvelle Vague* francesa, sua realização teve um custo baixo, privilegiando cenários naturais e pouco produzidos, valorizando a luz do dia em boa parte das cenas. Dentro dos códigos das conhecidas chanchadas, a inovação ficou por conta da protagonista do filme, possível alter ego da diretora ou de toda uma geração de mulheres que buscava a ruptura com antigos papéis sociais. Em momento algum ela menciona o regime militar em **Os homens que eu tive**. Com leveza, valoriza as imagens das belas praias e dos corpos brasileiros. Sua afronta foi moral e por isso foi punida com a censura do filme, que só pôde ser visto sete anos depois do lançamento, na década final do regime militar.

Ana Carolina pode ser considerada a mais cinemanovista em estilo das três diretoras e, como a tradição desse movimento, ela conseguiu passar pela forte marcação da censura, mesmo ironizando a ditadura e a rígida educação das jovens brasileiras. A alegoria e a ambiguidade foram seus trunfos. Seu estilo, que mesclava traços do cinema realizado em sua época – com códigos de apelo à sexualidade e à exposição dos corpos, por exemplo – à alegoria proposta pelo Cinema Novo, era sempre portador de um alibi que permitia aos filmes não serem levados totalmente a sério. Sua obra foi a que mais permaneceu em circuito comercial naquele período, podendo ser considerada um importante elemento de questionamento social.

A única autora analisada que optou pelo formato documentário foi Helena Solberg, talvez movida pela recepção que teve seu primeiro filme nos Estados Unidos, seu mercado consumidor naquele momento. Ao contrário das outras diretoras, Solberg trabalhou durante algum tempo com um contrato com a televisão estadunidense, interessada no cinema que ela propunha: engajado, um tanto exótico para os padrões locais e de certa maneira funcionando como uma janela para a curiosidade estadunidense sobre os povos latino-americanos. Como viviam, quanto produziam, o que estavam tramando... Sua liberdade criadora e de expressão está diretamente relacionada à distância tomada do país. A radicalidade de seu trabalho e a ruptura com a “arte” cinematográfica, privilegiando o cotidiano de mulheres pobres e trabalhadoras, certamente vem do engajamento de quem acompanhava a repressão militar de fora do Brasil e buscava fazer sua parte, já que isso não era possível dentro das fronteiras nacionais. As questões feministas sempre estiveram presentes nesse momento da carreira da diretora. Sua estética, apesar da formação cinemanovista aparente no primeiro trabalho em curta-metragem, encontra ressonância no “cinema verdade” soviético ou no “cinema direto” proposto e trabalhado pelo francês Jean Rouch a partir dos anos 1960. Em suas escolhas, Solberg distancia-se da trajetória da maioria das cineastas brasileiras, mesmo na atualidade.

Feitas as devidas considerações, é hora de pensar no que esses cruzamentos podem produzir de novo, de inédito (Werner e Zimmermann, 2004: 23). Proponho olharmos para cada filme como um resultado disso, uma novidade, tendo ela dimensão histórica, cultural, política, econômica e subjetiva. Ou seja, cada cineasta traz uma trajetória própria, que se tornou possível devido a condições gerais e particulares. Cada trajetória possibilita uma ou mais escolhas narrativas de linguagens específicas. Como ponto de convergência, a entrada em cena de representações de mulheres nos anos 1970, diante do contexto das ditaduras militares sul-americanas.

Sua inspiração e seus modelos estéticos cinematográficos estiveram dentro e fora do nosso continente, pois além das inspirações em algumas realizadoras europeias, ainda houve o contato direto com os filmes de cunho explicitamente político dos anos 1960, representados aqui pelo Cinema Novo brasileiro, inserido no contexto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Vamos agora analisar dois contrapontos em outros países do continente para compreender a expansão do cinema realizado por mulheres na América Latina.



## 4 CONTRAPONOS LATINO-AMERICANOS

Boa parte do cinema latino-americano (dentro dele o brasileiro) partilhou e foi instrumento, dos anos 1960 aos 1980, de processos revolucionários, da resistência às ditaduras militares e também ao intervencionismo estadunidense. Certamente isso não constituiu sua totalidade, mas um volume bastante expressivo em termos de produção.

Este recorte geográfico também foi um campo fértil, em menor escala mas não menos importante, para a realização filmica feminista ou de mulheres. Tivemos uma amostra disso com os primeiros filmes do “ciclo latino-americano” de Helena Solberg. Cartografamos com ela algumas linhas do rizoma-cinema-de-mulheres no solo latino-americano. A diretora conta que ouviu falar de Sara Gómez nos anos 1970, tendo conhecido seu longa-metragem **De cierta manera**. Quando Helena esteve em Cuba, Sara já havia morrido. Se ainda estivesse viva, certamente as duas teriam se encontrado e possivelmente trocado experiências sobre suas realizações filmicas, pois a interseção dos trabalhos dessas diretoras já estava traçada, com a preocupação social ocupando o centro de suas narrativas. Sobre a cubana e seu filme, Helena Solberg comenta: “O que me interessou mais no filme de Sara foi a mistura do documental e da ficção. Pena que morreu tão cedo!”<sup>292</sup>

A cineasta brasileira informa que foi recebida em Cuba por Octavio Cortázar, um conhecido documentarista que dirigiu também filmes de ficção. Em 1974, ano de realização do filme de Sara Gómez, Cortázar rodou **Con las mujeres cubanas**, um documentário de quarenta e oito minutos sobre “a integração massiva da mulher cubana contemporânea na construção da nova sociedade e na defesa da pátria”<sup>293</sup>. O filme foi selecionado em Cuba como um dos mais significativos daquele ano, que antecedeu a lei de igualdade social e política para as mulheres na sociedade cubana, que entrou em vigor em 1975. Mas a memória de Helena Solberg vai além do trabalho do diretor: “Octavio Cortázar me recebeu e me lembro que disse alguma coisa ‘extraordinária’ sobre a incapacidade das mulheres de dirigirem um carro e ainda por cima de dirigirem um filme. Achei os cubanos

---

<sup>292</sup> Em correio eletrônico para a autora em 15.01.2013.

<sup>293</sup> Cf. <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1718>.

defensivos e nervosos sobre essa questão da mulher”<sup>294</sup>. Esta breve passagem, além de questionar as linhas centrais do cinema latino-americano quanto às relações de gênero, nos remete às relações rizomáticas, aos cruzamentos e diálogos que buscamos seguir nesta tese.

Além de Cuba, outro ponto de interesse da pesquisa situa-se bem mais ao sul das Américas. Na Argentina, María Luisa Bemberg tornava-se uma das cineastas mais conhecidas do continente. Se não antes, ao menos a partir de 1984, com a indicação de **Camila** ao Oscar de melhor filme estrangeiro. As duas cineastas que entrevistei pessoalmente e por correio eletrônico para este trabalho, Trautman e Solberg, afirmam ter assistido ao filme naqueles anos 1980. Tereza Trautman apenas menciona ter conhecido os filmes da argentina, enquanto que Helena Solberg comenta brevemente **Camila** e o estilo de Bemberg. De acordo com ela, o filme “Causou um impacto em um público mais sofisticado e entre as mulheres, mas sendo um filme estrangeiro, teve pouca repercussão. Chegou a ser nominado para um Oscar, o que lhe deu mais visibilidade. Gostei muito, achei belo, forte e romântico, apesar de convencional em sua linguagem”<sup>295</sup>.

Com essas indicações, como contraponto para o cinema realizado pelas diretoras brasileiras, busquei mapear filmes dessas cineastas latino-americanas nos anos 1970 e 1980. Em comum, seus trabalhos trazem o contexto e o estigma do subdesenvolvimento, com as especificidades de cada país, que de algum modo marcou carreiras, mesmo para quem esteve fora de seu país de origem, como vimos com Helena Solberg – e ainda a temática sobre as mulheres, explorada de maneira singular por cada diretora. Iniciaremos nossa cartografia para além das fronteiras nacionais com a mais conhecida cineasta argentina, também lembrada por sua trajetória no movimento feminista de seu país.

#### 4.1 MARÍA LUISA BEMBERG – UM SOLO ARGENTINO

María Luisa Bemberg, que morreu em 1995, nasceu em Buenos Aires em 1922, filha de uma das famílias mais ricas da Argentina. Os limites tradicionais colocados aos seus sonhos de estudo e desenvolvimento pessoal a levaram ao encontro dos ideais feministas

---

<sup>294</sup> Por correio eletrônico em 15.01.2013.

<sup>295</sup> *Ibidem*.



que circulavam entre diversos países a partir dos anos 1960. Em 1970, ela se tornou pivô da formação da UFA – *Unión Feminista Argentina* – por ter se declarado publicamente feminista em uma entrevista aos meios de comunicação. Depois disso, sua caixa de correio passou a receber cartas de outras mulheres, todas interessadas em formar um grupo de discussão, apoio e solidariedade (Calvera, 2007).

Dois anos depois, aos cinquenta anos de idade, com quatro filhos, já com netos e separada do marido, foi com um empurrãozinho das companheiras da UFA que Bemberg começou a fazer cinema. Antes dela, apenas a já citada Dolly Pussy havia realizado um curta-metragem na Argentina em 1968, o documentário **Pescadores**, que não abordava a temática de gênero<sup>296</sup>.

Os primeiros filmes de Bemberg já colocavam o feminismo e a questão das mulheres em primeiro plano. Em 1972 realizou sua primeira experiência fílmica: o curta-metragem **El mundo de la mujer**, documentando uma feira de produtos voltada ao público feminino intitulada *La mujer y su mundo*. O nome da feira já indicava um “mundo das mulheres”, separado e distinto do mundo real, dominado por homens. A lente da cineasta tornava explícita a ode ao consumo e a objetificação das mulheres. As modelos estavam caracterizadas e maquiadas como bonecas, aparecendo por vezes atiradas sobre camas giratórias.



Esta película está vincula diretamente ao ativismo político da UFA no combate aos papéis sexistas. Uma voz masculina cita parágrafos do catálogo da exposição *La Mujer y su mundo*, intercalados com trechos do **Libro Azul de Para Ti** e do **Guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor** – estes últimos lidos por uma voz de mulher. Além disso, parte da música do filme e alguns textos provêm do conto **Cinderela**, de Walt Disney, muito popular em Buenos Aires naquele momento, de acordo com María Laura Rosa (2010: 5). Para esta aurota, o olhar da cineasta denuncia a difusão de um modelo de dominação,

---

<sup>296</sup> Informação obtida com Andrés Levingston, no Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, em novembro de 2009.

normatização e controle sobre “o corpo e o espírito” das mulheres, que se naturaliza por meio da linguagem e do visual. Portanto, Bemberg se apropria das mesmas ferramentas do sistema: palavra e imagem, mostrando a objetificação da mulher, em um concurso de penteados “estrambólicos” ou na cama giratória que ambienta um espaço erótico e sensual, ao qual a mulher está presa (Rosa, 2005: 6). Uma mensagem subliminar que afirma que o universo das mulheres se limita ao privado, ao doméstico e ao corporal. “Assim se impõe com força um modelo – o ideal de domesticidade – que se via ameaçado pelas aspirações na esfera pública da mulher moderna”<sup>297</sup> (Rosa, 2005: 6).

Tanto na Argentina como em outras partes da América Latina, as mulheres deveriam se preocupar com a beleza física, o consumo de eletrodomésticos que facilitassem suas vidas e a maternidade. Foi este o mundo que Bemberg soube explorar para buscar subverter em seu primeiro filme. Sara Torres, uma colega feminista da diretora que participou da produção do filme e que aparece em cena num certo momento distribuindo panfletos, informa em entrevista que o primeiro curta de Bemberg teve uma cena cortada, justamente aquela que dava sentido político à obra da diretora. Seguindo a imagem da panfletagem, Torres informa que havia um plano próximo do folheto que ela distribuía, que questionava: “O mundo da mulher? Mas de qual mulher?” Esta imagem foi cortada e não faz parte das cópias que restaram do filme, nem de seu original. Sara Torres lamenta a perda do sentido feminista proposto pela cineasta em seu trabalho de estreia (Torres, 2009).

Outras duas colegas feministas, Mirta Henault e Lucrecia Oller contribuem com suas memórias sobre a distribuição dos primeiros filmes de Bemberg. Henault conta que as cópias dos curtas eram exibidas em grupos de mulheres no interior do país. Primeiro viam os filmes, depois começavam as discussões que visavam a conscientização. Henault relata que ela mesma repetiu esta prática diversas vezes nos anos 1970 e começo dos 1980 (Henault, 2009). O mesmo aconteceu com Lucrecia Oller em seu trabalho junto a grupos de conscientização e proteção de mulheres. Oller informa que os curtas de Bemberg muitas vezes abriam as rodas de conversa, que era aprofundada a partir de sua discussão (Oller, 2009). Vejo as duas depoentes como parte ativa na

---

<sup>297</sup> “Así se impone con fuerza un modelo – el ideal de domesticidad – que se veía amenazado por las aspiraciones en la esfera pública de la mujer moderna”. Tradução minha.

constituição do rizoma que busco mapear, que expandia e circulava também as propostas feministas que acompanhavam os filmes<sup>298</sup>.

A segunda experiência cinematográfica de Bemberg aconteceu em 1978, com o curta-metragem **Juguetes** (Brinquedos), também registro de uma feira, desta vez voltada para o consumo infantil. Uma enquete mostrava o desejo de meninos e meninas para o futuro: a maioria delas queria ser professora, no máximo enfermeira, enquanto para eles todas as profissões eram possíveis, inclusive a de super-herói. A crítica que aparecia nos curtas entrava em diálogo com as teorias feministas que chegavam à América do Sul naquela década<sup>299</sup>.

Patricia Maldonado, que até hoje gerencia o acervo de María Luisa Bemberg, foi sua secretária nas últimas produções filmicas da diretora. Ela informa que desde o início foi sua fã e acompanhou sua trajetória e que a cineasta argentina, perfeccionista, tinha vergonha de seus primeiros filmes e os escondia, com medo de possíveis críticas. Com seu reconhecimento nacional e internacional, a partir dos anos 1980, os curtas começaram a ser procurados e ela foi convidada a exibilos em algumas mostras. Patricia disse a Bemberg que seu filho tinha assistido aos curtas e havia ficado impressionado com a atualidade da temática. A partir dessas novas demandas a cineasta começou a valorizar mais suas primeiras realizações (Maldonado, 2009)<sup>300</sup>.

Com o passar dos anos – certamente sua popularidade e condição financeira, além do talento, ajudaram nisso –, seus longas-metragens ganharam o mercado nacional e começaram a receber prêmios em festivais. **Camila**, de 1984, foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e obteve uma das maiores bilheterias entre as películas argentinas desde o início da produção cinematográfica daquele país<sup>301</sup>. Bemberg chegou a dirigir filmes estrelados por Julie Christie, Marcello Mastroianni e outros atores e atrizes de renome.

Jessica Stites Mor vê o pioneirismo de Bemberg ao trazer pela primeira vez uma visão feminina e feminista ao cinema argentino (2007:

---

<sup>298</sup> Lembro que a mesma prática era utilizada com o filme *La hora de los hornos* (1968), de Solanas e Getino.

<sup>299</sup> Sobre a chegada, a circulação e a apropriação de teorias feministas pelos grupos brasileiros e argentinos, cf. Veiga, 2009.

<sup>300</sup> Entrevista concedida a Ana Maria Veiga em Buenos Aires, em 20.09.2010.

<sup>301</sup> Octavio Getino aponta **Camila** como o “filme de qualidade” mais assistido na história do cinema argentino até 2004 (limite temporal da segunda edição de seu livro), com 2.305.000 espectadores/as (Getino, 2005: 363). Ou seja, um sucesso estrondoso de bilheteria.

143). A especificidade dos longas-metragens de ficção dessa cineasta pode ser observada no foco sobre mulheres deslocadas, provocadoras, transgressoras dos costumes impostos por uma sociedade que, como a norma, privilegiava o domínio masculino. As protagonistas de Bemberg surgiram na contramão desse fluxo de costumes e tradições, jogando dúvidas e insatisfações para sua plateia. Diálogos fortes e discussões a partir de questões de gênero foram sua marca, muitas vezes colocada sobre a representação de contextos históricos repressivos, assim como o que a Argentina vivia em sua contemporaneidade.

**Momentos.** Argentina, 1981. Direção: María Luisa Bemberg. Cores. 90',<sup>302</sup>.

Lucía é uma mulher melancólica, que tenta superar a perda de seu grande amor e de um filho, decorrida de um acidente de carro que resultou também em um aborto. Há dez anos vive tranquilamente ao lado do marido Mauricio, mas não tiveram filhos.

O filme começa com os dois chegando de barco à casa de veraneio do casal (foto), provavelmente na região do Tigre, não muito distante de Buenos Aires, bastante frequentada pela elite argentina que lá construiu suas casas. No cenário bucólico, tudo parece tranquilo, sem grandes emoções.



Mas o casamento é abalado com a entrada em cena de outra personagem: Nicolás, também ele casado, pai de duas filhas. Ao contratar Lucía para fazer o jardim de sua casa, imediatamente começa o cerco amoroso a ela. Extravasando emoções que há muito não vivia, Lucía se deixa levar pelo prazer e pela imprudência dos apaixonados. Num rompante, avisa o marido que vai viajar com Nicolás, enquanto ele mente para a esposa, dizendo que faria uma viagem de negócios. De frente para o mar, Nicolás faz planos de terem um filho lindo, desta vez um “varãozinho”, referindo-se às meninas que teve no casamento. Ele vai se mostrando cada vez mais conservador e

---

<sup>302</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

possessivo. Divergências, tensões e silêncios entre os dois começam a aparecer. Só se dão bem no sexo.

Numa cena reveladora, uma música de tom melancólico acompanha a imagem noturna do mar; uma panorâmica de câmera, que se move do mar para a janela do bar do hotel, os encontra dançando animadamente, no embalo de uma música agitada, que não chega à banda sonora e aos sentidos do público espectador. O sentimento de Lucía só encontra eco na melancolia da trilha sonora, que não muda. Na manhã seguinte, decide voltar a Buenos Aires. Nicolás atira sua mala pela janela; os dois discutem e ele bate nela; depois a imobiliza, montando sobre ela e segurando seus braços (tensão), pede perdão. Ela também sente culpa. Fica clara a representação do jovem “amante” quase como um filho, em contraste com sua figura materna, e mesmo com a imagem paterna do marido mais velho, protetor. Nicolás vai à farmácia perto da estação de trem; Lucía foge, só com a bolsa de mão.

É noite quando ela chega em casa. Maurício janta. Ela se senta, está morrendo de fome. Ele dá a ela um prato de comida, que Lucía come com a colher da travessa. Maurício lhe oferece sua taça de vinho. Os dois se olham. O filme termina aberto, sem garantias. O prato de comida oferecido pelo marido aponta para uma inversão de papéis, já que tradicionalmente as mulheres eram educadas para o casamento, a nutrição familiar e inclusive para receber o marido de volta depois de suas “escapadas”, inerentes à masculinidade, socialmente aceitas. Ao contrário do masculino, o adultério feminino era execrado, tornando-se uma marca social para as mulheres, caso descoberto, podendo ser lavado com sangue, para limpar a honra do homem, marido-pai e senhor. O gesto de Maurício potencializa sua bondade, coloca-o como ser superior.

A representação de Lucía é a de uma mulher de coragem, que enfrenta a possibilidade da ruptura de um casamento estável para se entregar aos seus desejos, ao contrário do amante, que se mantém na segurança da relação com a esposa. Ela não se arrepende, apenas entristece ao entender que não encontraria em homem nenhum o que esperava de um companheiro “ideal”. Um clichê ganha força com tal situação: com Maurício, calma e segurança; com Nicolás, paixão e posse. Lucía pensa no que teria acontecido se seu grande amor tivesse sobrevivido ao acidente, mas conclui que é mais fácil sentir falta do que já não existe mais.

O filme, mais do que uma protagonista decidida, traz os conflitos e a introspecção de uma mulher acuada no ângulo entre seu “papel” social e seus desejos mais íntimos. Realizado nos clássicos moldes

estéticos hollywoodianos, **Momentos** marcou a estreia das protagonistas de Bemberg, passando sem problemas pela censura argentina. A mulher arrependida, que buscava novamente o marido depois da traição impensada, não geraria conflitos com os padrões socialmente aceitos, assim como não o faria a estética do filme, linear e previsível.

Ao contrário de alguns dos filmes analisados acima, rodados por cineastas brasileiras, em seus trabalhos iniciais Bemberg não tematizou a ditadura argentina e a repressão. O foco estava nas relações conjugais, na vida familiar, sem qualquer alusão ao contexto político do país, que ela tocaria apenas em 1984, com **Camila**. Mesmo assim, de acordo com o jornal Clarín, a cineasta encontrou seu lugar por meio da “concepção de mundo como feminista”, dando destaque a protagonistas mulheres, que de algum modo subvertiam os costumes e surpreendiam o público espectador. “Por sua defesa dos direitos da mulher, María Luisa Bemberg é uma das figuras do cinema argentino em que a criação vai unida à defesa de ideais e convicções” (Clarín, 08.05.1995).

O jornal Tiempo de Córdoba abriu espaço para a cineasta se expressar, durante o lançamento de seu primeiro longa-metragem:

Non agito bandeirinhas mas, ao ser feminista, meu filme não podia deixar de sê-lo e há certos toques que são notoriamente os de uma mulher. [...] Penso que se eu me dirijo a um público massivo, a maioria das mulheres ainda está em uma atitude de certa submissão, seja psicológica, econômica, social, um estado de dependência. Então a imagem dessa mulher que se atreve a romper todos esses esquemas, a saltar valas, a dar a cara a tapa é uma imagem vital. Isso é positivo para romper a imagem passiva, submissa da mulher<sup>303</sup> (Tiempo de Córdoba, 12.07.1981: 12).

Bemberg completa, afirmando que a ruptura faria das mulheres “seres humanos adultos, autônomos, livres” para serem realmente como são, não como se espera que sejam (Tiempo de Córdoba, 12.07.1981: 12). **Momentos** participou do festival de Taormina, de acordo com o jornal La Nación, 1995, s/d.: 2. Para Bemberg, esse primeiro longa-metragem abriria as portas do lar para a saída de outras protagonistas.

---

<sup>303</sup> Infelizmente não tenho o texto original da citação, traduzida enquanto copiada do acervo do Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, em Buenos Aires.

**Señora de nadie.** Argentina, 1982. Direção: María Luisa Bemberg. Cores. 90'<sup>304</sup>.

O ventilador gira no teto, ao som de gemidos de um casal que chega ao orgasmo. Do homem, nos são dados a conhecer apenas o dorso e as nádegas, nus, quando ele sai de cima da mulher. Leonor levanta da cama e começa o dia. Toma café da manhã com a sogra e os dois filhos que saem para a escola. Ela começa a organizar as tarefas. Pendura as roupas da máquina de lavar, cuida do terno do marido, faz uma lista de compras com a empregada. Depois prepara uma linda mesa. Sua casa é ampla e confortável, com quadros de ancestrais na parede marcando certa tradição. Ela se arruma e sai à rua para comprar um presente. É aniversário do marido, Fernando. Mais uma vez María Luisa Bemberg representa uma mulher sem qualquer problema financeiro. A segurança e o estilo de vida da protagonista refletia os desejos de muitas mulheres da camada média, fosse na Argentina ou em qualquer outro lugar da América do Sul.

Já com o pacote na mão, Leonor vê Fernando dentro do carro, beijando e se despedindo de uma mulher. Fica transtornada, segue a rival até seu trabalho e discute com ela; descobre que os dois já se relacionam há anos e que aquela não foi a primeira amante de Fernando. Leonor vai para casa, onde começa a pendurar bilhetes informativos sobre a rotina doméstica. Deixa o presente na mesa, assinado com o nome da sogra. Vai embora.

Sua mãe diz que ela está exagerando. “Se você continuar assim, vai perdê-lo”. Leonor rebate: “E você não pensa que ‘ele’ pode me perder?” Vai trabalhar como corretora de imóveis, visita os filhos, mas nunca encontra ou conversa com o marido. O filho mais novo diz que sente falta dela, mas que estão melhores “entre homens”. Os diálogos com a mãe e com o filho dão pistas dos moldes de criação com base nas diferenças hierarquizantes de gênero. Ela deveria compreender o marido, enquanto o filho de quatro anos já era introduzido na esfera da masculinidade, aprendendo que há coisas na vida compartilhadas apenas pelos homens, colocando-os no oposto binário do que era a criação e a educação de uma mulher.

Leonor vai morar com uma colega de trabalho e começa a fazer terapia, onde conhece Pablo, com quem inicia uma relação profunda.

---

<sup>304</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

Ele conta a ela que é homossexual. Depois da morte da tia com quem morava, e que não o aceitava, Pablo convida Leonor para viver com ele em sua casa.

Em uma festa aonde os dois vão juntos, o anfitrião apresenta Leonor a um amigo de nome Moralez. Sem saber como introduzi-la, pergunta: “Perdão, princesa, como você se chama? Senhora de quem?” A pergunta é interessante, pois uma mulher na idade de Leonor já deveria ser “senhora de alguém”, já que durante muito tempo as mulheres foram “filha de ...”, “esposa de ...” ou “mãe de ...” Ela responde: “Senhora de ninguém (*Señora de nadie*). Meu nome é Leonor Vitale”. Começam a dançar juntos, mas a música lenta acaba e o amigo Pablo, com ciúme, se coloca entre eles. No dia seguinte, Leonor vai avaliar uma casa na praia e Moralez aparece. “Isso sim é uma armadilha!” Bebem vinho e fazem sexo diante da lareira. “Que feliz eu fui com você, Fernando!” Neste momento descobrimos que Moralez e Fernando, o marido que até então não havia aparecido, eram a mesma pessoa. Uma cena em *flash back* mostra a briga do casal no escritório dele. Apesar do reencontro, a mulher não vê sentido em retomar a relação. “Por que, se não vemos o matrimônio com os mesmos olhos?” “Nem eu, nem nenhum outro homem, então”. Essa afirmação parece ser comprovada pela atitude de outro homem, um cliente da imobiliária, com quem ela teve uma relação sexual antes de reencontrar Fernando; ele se diz encantado por Leonor, que descobre que o homem é casado e tem filhos.

A hipocrisia das relações matrimoniais “perfeitas” fica exposta na trama de Bemberg. A representação de Leonor é a de uma mulher pouco convencional, que prefere deixar a casa, o marido e os filhos, a viver uma vida de aparências. Podemos também pensar se sua decisão de sair de casa não a obrigava a deixar os filhos com o marido, ainda provedor da família. O fato de abrir mão da vida familiar por “apenas uma traição” a colocava em uma postura de estranhamento frente à sociedade. Escolheu a convivência com Pablo, que a amava e respeitava.



A personagem de Pablo também ganha centralidade. Ele tem um namorado distante e aproveitador, representado sob o estereótipo “exotizante” de um brasileiro afrodescendente (foto), que por fim o deixa, dizendo que Pablo o amava como uma



mulher, zelosa e possessiva. A representação do namorado, gay, negro e brasileiro, talvez tenha algo a nos dizer. Mesmo que a personagem não tenha qualquer relevância na trama, não é um argentino, branco, que o explora e abandona. Mais do que apenas preconceito, podemos observar nesta passagem a visão do “Outro” para além das fronteiras (nacionais) do conhecido, do “mesmo” da diretora. Nas paredes do quarto do namorado, do qual não sabemos o nome, vemos fotografias dele jogando bola, vestido com um uniforme de futebol. Partindo do princípio de que nada é gratuito na narrativa fílmica, a análise de **Senhora de nadie** não permite o silêncio quanto a essa questão, colocada por Bemberg quase que de maneira natural.

A preferência sexual e mesmo a sensibilidade que Pablo demonstra o aproxima de Leonor, já que, em uma visão estereotipada, as mulheres podiam ser vistas como “zelosas e possessivas”. Pablo amava como uma mulher, de acordo com a fala de seu ex-namorado. A abordagem *queer* (tratando questões de diferenças sexuais), ainda que não recebesse essa denominação naquele momento, aparecia com certa evidência em **Señora de nadie**. Um homossexual é introduzido como o amor “verdadeiro” da protagonista Leonor na trama de Bemberg, pois representa o homem sensível, capaz de compreender e amar aquela mulher que acabava de se separar do marido depois de descobrir uma traição. O filme ganha relevância ao colocar no centro da cena um homossexual que ampara a amiga separada e acaba por tornar-se sua referência afetiva.

Uma analogia pode ser feita com o que discute Sônia Maluf sobre a personagem travesti do filme **Tudo sobre minha mãe** (1999), de Pedro Almodóvar. “A experiência corporificada de ‘tornar-se outro, ao mesmo tempo que dramatiza os mecanismos de construção da diferença, não deixa de ser um empreendimento anti-hierárquico que desestabiliza as políticas dominantes da subjetividade” (Maluf, 2002: 151). De certo modo, Bemberg construía nesta película a imagem de um anti-herói, capaz de aparecer da forma menos esperada. Ela une duas personagens

situadas às margens de qualquer história no contexto em que o filme foi realizado: uma mulher que se separa e não quer voltar para o marido e um homossexual que leva o título implícito de “homem ideal”, aquele que respeita e não trai, oferecendo por fim um relacionamento monogâmico e um contraponto para um outro modelo masculino.

Maluf argumenta que diretores como Almodóvar mostram “[...] como as experiências de margem podem ser ao mesmo tempo reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas” (Maluf, 2002: 143). Nesta situação pontual, podemos incluir entre esses diretores María Luisa Bemberg.

Judith Butler explica que o termo *queer*, utilizado originalmente em sentido negativo, dirigido a homossexuais marginalizados, foi reapropriado, adquirindo uma nova série de significações afirmativas, no que a autora denomina uma “inversão significativa” (Butler, 2002: 313-314). “[...] o ‘eu’ apenas ganha vida ao ser chamado, nomeado, interpelado, para empregar o termo althusseriano, e esta constituição discursiva é anterior ao ‘eu’; é a invocação transitiva do ‘eu’”<sup>305</sup> (Butler, 2002: 317). Para a autora, o reconhecimento social forma o sujeito. Além disso, *queering* seria um posicionamento contrário, uma resistência à “heterossexualidade normativa”<sup>306</sup> (Butler, 2002 : 318-323).

Bemberg problematizou de maneira ambígua a homofobia com uma cena que mostra Pablo caído e ensanguentado, ao pé da escada, onde é encontrado por Leonor, que chegava de uma festa. Ficamos sem a explicação da violência sofrida. Teria sido ele vítima da homofobia alheia ou aquele seria o resultado do rompimento violento com o namorado brasileiro? Leonor apenas o recolhe, coloca-o na cama, limpa seu sangue. Os dois amigos, ambos



---

<sup>305</sup> “[...] el ‘yo’ sólo cobra vida al ser llamado, nombrado, interpelado, para emplear el término althusseriano, y esta constitución discursiva es anterior al ‘yo’; es la invocación transitiva del ‘yo’”. Tradução minha.

<sup>306</sup> A ideia de “heterossexualidade compulsória” foi colocada inicialmente por Adrienne Rich, em 1978, tendo sido posteriormente utilizado por outras autoras, entre elas Butler e de Lauretis. Cf. Chaudhuri, 2006: 80.

marginalizados, deitam-se juntos (foto). Conversam. Abraçam-se. Riem. Fim. A diretora omite do público o destino (feliz ou não) de Leonor, apenas abre o final do filme, e com ele seus horizontes. O que importa é sua liberação de um vínculo que não deseja mais.

Apesar da importância da personagem Pablo, o universo privilegiado por Bemberg se mostra o das mulheres e suas famílias, das crises conjugais, com as clássicas traições e seus possíveis desfechos. Ao contrário de Lucía em **Momentos**, a Leonor de **Señora de nadie** não opta por voltar ao conforto de seu lar. Também opostamente, Leonor foi traída no casamento, não é a mulher que traiu, como Lucía. Ela não perdoou a quebra do pacto nupcial, passou a desacreditar no matrimônio e resolveu seguir outro caminho, mostrando às suas espectadoras que algo mais era possível, além da resignação de aceitar o marido de volta, depois de cada traição, ou seja, que não havia problema em viver sem um marido.

O jornal argentino Clarín reproduziu a fala de Bemberg na reportagem que noticiava sua morte: “Contribuí muito com esse desejo de me expressar o meu desassossego e a minha irritação ao comprovar a postergação das mulheres no mundo, para além das suas possibilidades”. E ela continuava: “Eu faço cinema não para ser complacente nem para receber afagos, mas para dizer o que penso, para expressar o que sem mim não seria contado”. A matéria informa que ela, quando criança e jovem, havia sido proibida de frequentar cinemas, devido à sua educação rígida e conservadora (Clarín, 08.05.1995: 32).

A agência de suas protagonistas viria a sugerir novos rumos para aquelas mulheres de carne e osso, instaladas confortavelmente nas poltronas das salas de cinema. Chegamos finalmente a sua grande heroína, que mais uma vez mostraria que os dias de resignação das mulheres poderiam chegar ao fim.

**Camila**. Argentina, 1984. Direção: María Luisa Bemberg. Cores. 90'<sup>307</sup>.

A película **Camila** foi rodada em 1983 – ano final da última ditadura argentina – e lançada no ano seguinte. Ela traz a história de Camila O’Gorman, uma rica jovem, filha de governador de província, que acaba por se envolver com o padre jesuíta Ladislau Gutierrez. A ambientação é a primeira metade do século XIX. Os fortes diálogos, principalmente com o pai, e as cenas marcantes que revelam a opressão

---

<sup>307</sup> Consultado em DVD. Acervo pessoal.

de gênero, enfrentada com indignação pela protagonista, dão o tom do filme – uma dura crítica à linhagem da elite argentina, com suas vicissitudes e heranças construídas sobre a misoginia e a violência. A história do amor de Camila e Ladislau ia contra os costumes da época em mais de um sentido, pois, além da moral cristã, atacava também a moral do gênero, com a moça rica saindo de casa e tomando as rédeas da sua própria vida, mesmo tendo de pagar com ela no final. Camila se apresenta como uma mulher pouco comum para seu tempo, pois se interessava pela leitura (de livros não recomendados pelo modelo dominante de conduta) e não aceitava a diferença social imposta pelo fato de ter nascido mulher.

A própria biografia da cineasta pode ser observada em alguns traços de Camila, pois Bemberg era uma mulher interessada pelos estudos e por seu crescimento pessoal, mas foi impedida pela família de cursar mais do que corresponderia ao ensino médio atual<sup>308</sup>. O estudo superior não cabia às mulheres de sua geração, independentemente da situação financeira de sua família.

No filme é possível perceber nitidamente os papéis sociais estabelecidos para homens e mulheres, até em imagens sutis. As filhas do governador, Camila e sua irmã, aparecem tomando banho com roupas, mesmo em companhia apenas de uma escrava negra, que as lava por partes, sem olhar para seus corpos, escondidos delas próprias. O contraponto é dado pela cena do banho do pai – mostrada num plano médio, que valoriza seu corpo nu e molhado, sentado dentro da tina, com um escravo a escovar suas costas.

Outra cena nos leva à sala de jantar. Adolfo, o pai, e seus convidados discutem a agitada situação política do país. Camila dá sua opinião, criticando o governo sanguinário do General Rosas, de quem Adolfo é aliado. A mãe manda que ela coma e se cale. O pai não admite a inversão de papéis representada pela fala da filha e manda que ela se retire. “Meu pai é prepotente. Às vezes desejo que morra” – Camila confessa. E mais adiante complementa: “Às vezes penso que não vou casar nunca, que o homem que eu imagino é um sonho”. A contraposição do sonho de encontrar um homem ideal com a realidade é recorrente nas películas de Bemberg. Foi assim com Leonor, com Lucía e com as reflexões de Camila.

---

<sup>308</sup> Esta informação aparece nas entrevistas de suas ex-colegas feministas Sara Torres, Mirta Henault e Leonor Calvera, realizadas em Buenos Aires.

As discussões de gênero propostas pela cineasta não param por aí. O pai de Camila fala sobre as mulheres e seu lugar na sociedade: “A mulher é um caos, um desastre da natureza. Para submeter sua anarquia só há dois caminhos: ou o convento ou o matrimônio. E você não tem, que eu saiba, a vocação para o hábito. O casamento é a ordem e nenhum povo, nenhum país, pode viver sem ordem!” A mãe complementa: “O matrimônio é como o país. O melhor cárcere é o que não se vê”. Aqui, pela voz de uma mulher, mesmo que temerosa e ponderada, a diretora menciona explicitamente o próprio país como uma grande prisão. As metáforas políticas são colocadas em cena a partir do espaço doméstico.

A mesma fala já foi destacada no filme **Mar de rosas**, da brasileira Ana Carolina. O que há em comum entre essas cineastas? Os contextos repressivos vividos em ambos os países, sob governos militares, e o tortuoso caminho de se construir uma estética fílmica que tematize, ao mesmo tempo, os regimes autoritários vigentes e a situação de subordinação das mulheres na sociedade. As linhas do rizoma-cinema passam também pelo contexto político sul/latino-americano, não apenas por contatos ou influências cinematográficas.

A igreja católica se faz bastante presente na película, nas falas e nos dramas dos jovens padres, nos conselhos dos mais velhos e mesmo nas ameaças que sofre, como instituição, com o crescente poder dos governadores de províncias. Além de seu amado Ladislau, o irmão de Camila também é padre, mas não jesuíta. Oficialmente, os jesuítas já haviam sido expulsos das terras argentinas, no final do século XVIII.

Alguns espaços destinados à masculinidade são colocados em destaque pela cineasta, como a estância, onde Adolfo, o pai, convive com seus peões no meio do gado. Quando o irmão de Camila vai avisar ao pai que ela fugiu com o padre, a conversa entre eles é intercalada com as cenas de um peão separando os pedaços de um boi que acabou de matar. O aviso está dado: outro tipo de carnificina está para acontecer. Adolfo extravaza sua ira, batendo violentamente no filho quando recebe a notícia, e sai para ordenar a caça aos fugitivos. Depois, fala para a mulher que aqueles não são tempos de misericórdia. Como também não foram os anos que antecederam essa produção cinematográfica.

Outro momento que dá o tom de premonição da tragédia acontece em outro cenário, marcado por uma certa masculinidade. O casal fugitivo passa a viver como marido e esposa em um pequeno vilarejo; a vida social do lugar os leva a participar de uma festa onde são reconhecidos. Durante a festa, o ex-padre é chamado a um lugar

reservado, onde um grupo truculento se diverte ao redor de uma rinha de galos. A violência dos animais que se atacam e o tom solene da cena mostram que o sofrimento se aproxima. Ladislau é reconhecido por outro padre, que o denuncia. Enquanto a mãe tenta salvar a filha, pedindo que o pai a perdoe e a salve, Adolfo permanece engajado com seu compromisso político, já que o próprio General Rosas, pessoalmente, queria os dois fugitivos caçados, como exemplo. Percebendo que a situação não vai se reverter, a mãe de Camila retruca ao marido: “Estamos todos doentes de violência e de sangue!” (Seu grito pode ter saído das telas diretamente ao encontro de um público espectador abatido por tantos desaparecimentos e cansado de tanta violência<sup>309</sup>.)

Mesmo a lei argentina da época não permitindo que se matasse mulheres grávidas, Camila, que se descobre grávida na prisão, e Ladislau são encaminhados para o fuzilamento. Ele é morto primeiro. Os soldados relutam, não são capazes de atirar nela, uma figura ao mesmo tempo feminina e materna. São forçados pelo capitão a fazê-lo.



Ana Amado (2009) situa **Camila** entre os filmes que trouxeram, nos anos 1980, uma “[...] perspectiva realista afetiva que recriou os fatos históricos por via dos sentimentos”, aproximando-se do melodrama. Segundo ela, essa vertente foi consagrada pela Academia de Hollywood (Amado, 2009: 23). Isso é comprovado por sua indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, fato que aproximava Bemberg da “academia” do cinema e a afastava da proposta feminista de ruptura estética, dos anos 1970. A filiação cinematográfica da cineasta, seguindo a linha da sua tradição familiar, também era clássica. Ela queria estar presente no *mainstream* cinematográfico, portanto nas linhas centrais do que chamo aqui rizoma-cinema, não em suas margens.

Robert Rosenstone cita Bemberg entre os/as cineastas do “Terceiro Mundo” que assumiram a tarefa de fazer “filmes históricos” e dialogar com textos historiográficos (Rosenstone, 2010: 171). Já questionamos seu conceito de “filme histórico”. Além disso, sabemos

---

<sup>309</sup> Lembramos que o número estimado de argentinos e argentinas desaparecidos(as) durante a última ditadura militar gira em torno de trinta mil.

que a história com a qual a diretora dialogava naquele primeiro ano pós-ditadura obviamente não era a de quase dois séculos atrás.

Trabalhando sobre o melodrama latino-americano, Jesús Martín-Barbero vê esse tipo de filme como representações que conjugam “[...] a impotência social e as aspirações heróicas, interpelando o popular a partir do ‘entendimento familiar da realidade’, que é o que permite a esse cinema enlaçar a épica nacional com o drama íntimo”. O autor afirma que o melodrama, assim como a religiosidade, despolitiza as contradições cotidianas (Martín-Barbero, 2003: 245). Apesar de seu apelo dramático, não creio que esse tenha sido o caso de Camila, que falava diretamente ao público que compartilhava a mesma sensação de ter vivido anos de impotência diante de uma sangrenta ditadura militar (1976-1983). Para este autor, “como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva” (Martín-Barbero, 2003: 316).

María Luisa Bemberg recorreu diversas vezes aos moldes do melodrama para realizar suas películas, falando diretamente uma linguagem acessível à “massa” argentina de espectadores/as, voltada para as emoções. Sem subverter ou contestar os padrões clássicos de se fazer filmes<sup>310</sup>, este gênero cinematográfico marcou sua carreira, tornando-se transmissor de uma crítica social baseada na diferença sexual.

Mas a diretora afirmou em reportagem de La Nación, em 1977, ano em que trabalhava no curta **Juguetes**, que o cinema deliberadamente feminista era aborrecido, como o cinema didático, e comenta o filme de Varda, **L’une chante, l’autre pas**.

O filme de Agnès Varda descreve a amizade de uma mulher muito burguesa e outra mais hippie, uma espécie de saltimbancos. Não é muito realista: mostra uma França aberta à prédica de uma mulher jovem e contestadora, um mundo em que não há enfermidade nem conflitos. O cinema que faço não é “especialmente” feminista, mas, como eu sou, isso aparece de algum modo. Nós mulheres temos que dizer de uma vez o que

---

<sup>310</sup> Isso é comprovado pela vergonha que sentia de seus curtas-metragens alternativos.

somos, o que sentimos, o que queremos. Essa é minha maneira de fazê-lo (La Nación, 30.10.1977).

Anos depois, a cineasta se referiria novamente à associação de sua carreira ao feminismo. “Sou muitas outras coisas além de feminista; reduzir-me a essa condição significaria me empobrecer” (La Nación, 27.07.1986). Para além disso, seus filmes faziam sucesso e eram muito bem produzidos em termos técnicos, como nos informa uma reportagem publicada por Tiempo Argentino (02.08.1986: 4). A própria cineasta comenta o privilégio que teve ao poder realizar seus filmes sem dificuldades financeiras, o que não acontecia com as diretoras brasileiras. “Sou muito consciente do grande privilégio que tenho e precisamente isso é o que me faz sentir em dívida com a sociedade e querer devolver às mulheres uma imagem diferente da que pinta delas a sociedade patriarcal”. E completa: “Se eu fosse homem, já teria vinte películas atrás de mim” (Clarín, 19.12.1986: 11).

Para Ruby Rich, **Camila** redefiniu o lugar da luta política como “o sexual” e sua diretora foi capaz de incluir as mulheres no *ranking* dos heróis e dos lutadores pela liberdade (Rich, 1991: 17). A construção das protagonistas de Bemberg foi o forte de sua carreira, na minha opinião, gerando uma série (no sentido foucaultiano) de exceções, tanto no conjunto do cinema argentino, como no melodrama latino-americano ou na aproximação estética com o cinema hollywoodiano. O destaque era para as mulheres.

Com Tiempo Argentino, encontramos um breve apanhado de suas personagens.

Se a protagonista de **Momentos** se atrevia a colocar à prova sua honestidade, se a de **Senhora de nadie** ousava rebelar-se à infidelidade de seu marido ou a de **Camila** desafiava os pilares da sociedade (família, Igreja e Estado), ela como realizadora se atreve a assentar uma visão crítica do meio em que nasceu (Tiempo Argentino, 02.08.1986: 4).



Sua trajetória continuou em 1986 com a história da governanta Miss Mary<sup>311</sup>, também bastante comentada pelos jornais da época. Mais uma vez, Bemberg filmava para o sucesso, com suas protagonistas mulheres, e colocava em cena a hipocrisia da alta sociedade argentina, onde as relações se deterioravam e o que importava eram as aparências. A mensagem era clara e didática: às mulheres, assim como aos homens, foram designados papéis cultural e socialmente construídos, mas que em algum momento poderiam se tornar dissidentes, aproveitando fissuras, escapando ao controle previsto e transformando lentamente a sociedade como um todo.

Seus filmes não fugiram muito aos padrões e códigos do cinema realizado nos estúdios de Hollywood, seguindo roteiros e montagens tradicionais, que nada interferiam na coerência de um enredo linear, buscando verossimilhança, uma aproximação com a vida “real”. Não havia, portanto, qualquer tentativa de desconstrução das imagens ou de denúncia do filme como uma construção subjetiva. Depois do término da ditadura argentina, Bemberg continuou a fazer seus filmes dentro dos mesmos padrões, o que mostra que sua estética nem resistiu nem se alterou na convivência com o regime militar.

\*\*\*

Abro parênteses neste momento para falar brevemente sobre a argentina Nelly Kaplan, já mencionada no segundo capítulo. Tendo emigrado para a França aos dezoito anos e realizado filmes em francês, Kaplan não foi considerada cineasta argentina, ao menos em seu país. Trabalhando relações de gênero em seus filmes, que dialogavam claramente com a *Nouvelle Vague* francesa, como **La fiancée du pirate** (**A noiva do pirata**), de 1969, a cineasta propunha a revanche das mulheres na narrativa fílmica. Não bastava que estivessem em evidência; para assumirem seu lugar no mundo, as mulheres teriam que se vingar pela humilhação e opressão sofridas (*Women & Film*, n.2, 1973: 35).

Kaplan era tratada como estrangeira também na França, vivendo assim no “entre-lugares” de dois países, sem fazer parte efetiva de nenhum deles. Em 1973, a revista estadunidense *Women & Film* afirmava que Nelly Kaplan e Agnès Varda eram as maiores diretoras

---

<sup>311</sup> Depois de *Miss Mary*, outros dois filmes foram rodados pela diretora: *Yo, la peor de todas* (1990) e *De eso no se habla* (1993).

(mulheres) de cinema da França (W&F, n.3-4, 1973: 82). Claire Johnston também a via como cineasta europeia (W&F, n.5-6, 1974: 38). Mas a imagem da “cineasta francesa” é fraturada quando, em termos oficiais, a encontramos situada como estrangeira. Na criação da Associação Musidora, que realizou o primeiro festival francês do cinema de mulheres em 1974, Kaplan foi convidada a assumir a presidência da instituição após a resposta negativa de Varda. Mas legalmente isso não pôde acontecer, já que ela era argentina (W&F, n.7, 1975: 6).

Ou seja, argentina de origem, Nelly Kaplan, que realizou seus filmes a partir do contexto francês, não é mencionada no país em que nasceu, que cultua María Luiza Bemberg como sua única cineasta durante duas décadas, sendo que nos anos 1960 Kaplan já havia consolidado sua carreira, sempre com uma perspectiva feminista. Nem argentina nem francesa (apesar desta ser a língua original de seus filmes), Nelly Kaplan é uma cineasta sem país, habitando identitariamente um “entre-lugares”, como pessoa e como diretora de cinema. Isso é traduzido em seu filme **La Fiancée du Pirate** pela situação da protagonista Marie, uma cigana, uma mulher disposta a queimar tudo e pegar a estrada, gozando de sua independência e de seu desapego.

Saindo agora de um “inventado” espaço geopolítico argentino, mas retendo ainda o estereótipo utilizado por María Luisa Bemberg para representar o namorado negro e marginal da personagem Pablo em **Señora de Nadie**, partiremos para a outra extremidade da América Latina, de onde analisarei um trabalho da cineasta cubana Sara Gómez, incontornável para as pesquisas sobre o cinema latino-americano e marco historiográfico para os estudos de gênero e cinema nesta região, por colocar nas telas de seu país, em 1974, a opressão das mulheres, ao lado das contradições sociais que a Revolução Cubana buscava resolver.

### 4.3 SARA GÓMEZ – UMA BREVE HISTÓRIA CUBANA

Sara, ou Sarita, como era conhecida em seu país, foi aprendiz dos mestres do Nuevo Cine Cubano<sup>312</sup>: Tomás Gutierrez Alea e Julio García-Espinosa. Nos anos 1960, depois de trabalhar durante um curto período como jornalista (assim como aconteceu com as brasileiras Ana Carolina e Helena Solberg), Sarita entrou para o ICAIC – *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – onde foi assistente de direção de Alea e depois começou a dirigir seus próprios curtas-metragens de caráter documental. Ela foi também assistente de Agnès Varda no filme **Salut les Cubains**, de 1963 (Berthier e Roumette, 2008: 125). Esta informação aparece apenas no livro organizado pelas francesas, sendo omitida ou ignorada em outros textos que abordam sua obra. Aclamada como a revelação da nova geração de cineastas na Cuba dos anos 1970, Sara morreu prematuramente, aos trinta e um anos, depois de uma crise de asma. O ano de sua morte era 1974, o mesmo em que acabava de filmar seu único longa-metragem, finalizado e lançado posteriormente (em 1977) por Alea e García-Espinosa.

Sara Gómez é a única cineasta cubana nos anos 1970. Mulher e negra, alvejou as feridas sociais que a afetavam ao conceber seu longa-metragem. Atacando o que chamou “a crítica feminista branca do cinema”, bell hooks convoca: “Mulheres negras devem definir sua realidade longe da realidade imposta sobre elas pelas estruturas de dominação” (hooks, 2009 [1996]: 272). O argumento de hooks acusa cegueira por parte das críticas que não percebiam ou apenas ignoravam a existência em seus textos de uma “brancura da imagem” (2009 [1996]: 265). Vamos ver como podemos analisar sua proposta dentro da estrutura e das especificidades do filme **De cierta manera**, dirigido por Gómez.

---

<sup>312</sup> O novo cinema cubano, que se consolida no período pós-Revolução de 1959, apresenta várias semelhanças com o Cinema Novo brasileiro e com o Cine Liberación argentino, conforme mencionado no primeiro capítulo, trazendo a influência dos cineastas revolucionários russos, mas também não escapando à influência italiana de Rossellini.

**De certa maneira.** Cuba, 1974. Direção e roteiro<sup>313</sup>: Sara Gómez. Preto e branco. 79'<sup>314</sup>.

O filme está estruturado em uma história de amor entre Mario e Yolanda, mas está longe de resumir-se apenas a isso. Imagens e personagens documentais são transpostos para a narrativa e ganham notoriedade, transitando em seu interior e dando a ela complexidade. Sara Gómez mostra a Havana dos primeiros anos 1970, quando a população marginalizada do bairro *Miraflores* passa por um processo de integração à “nova sociedade cubana” do pós-Revolução. As imagens da demolição de imóveis antigos e da construção de novas casas fazem a metáfora da reconstrução social, mas também da mudança individual das personagens, que se adaptam a uma nova ética e às novas propostas ideológicas.

A narrativa começa com uma assembleia de trabalhadores, onde o comportamento de um dos colegas de trabalho é colocado em questão. O trabalho em coletividade não admite mais atitudes levianas, mentiras e comportamentos que possam lesar os outros colegas. A cena é retomada no final, quando compreendemos melhor seu sentido. Mario, o protagonista, é quem rompe o pacto de masculinidade com o amigo, chamado no filme “sócio” (cúmplice nas práticas masculinas de traição e vida fácil) e o expõe em uma mentira, diante dos colegas. No decorrer do filme, entendemos que ele próprio está ressignificando seus valores tradicionais, em direção a uma ética mais solidária, a ética “revolucionária”.

Em meio às cenas documentais de demolição e reconstrução, a narração em voz *over* é feita por um homem e uma mulher. Ela nos chega de maneira didática, como uma propaganda, explicando o plano de ajuda do governo revolucionário cubano às famílias pobres, que inaugurava uma estratégia de integração visando colocar todas as crianças na escola para terem um aprendizado diretamente ligado ao trabalho.

A cena da protagonista Yolanda na escola onde ensina é captada nos padrões documentais, com um enquadramento fechado, ela dando um depoimento, como professora, olhando para a câmera. Cenas do subdesenvolvimento, como informa a narração, desfilam diante de

---

<sup>313</sup> Co-roteirista Tomás Gonzalez Perez.

<sup>314</sup> Consultado em cópia em DVD cedida por Nancy Berthier. Acervo particular.

nossos olhos. Sara Gómez faz uma citação explícita ao documentário **Tire Dié** (1960), do argentino Fernando Birri, que mostra um menino correndo ao lado de um trem, enquadrado do ponto de vista da janela, de cima para baixo (*plongé*), colhendo moedas que as pessoas atiram para fora do veículo. A citação insere o filme e sua diretora no contexto mais amplo do *Nuevo Cine Latinoamericano*, de caráter social e “revolucionário”. A narração completa a sequência, informando sobre as condições dos habitantes dos cinturões de miséria e pobreza, o setor marginal das sociedades subdesenvolvidas. Argumenta que os marginais são os mais conservadores da cultura tradicional, resistindo à integração com a modernidade.

A sequência que retoma a parte ficcional do filme acontece em um cenário real, uma fábrica de ônibus onde trabalha o protagonista<sup>315</sup>. Sua continuação mostra a casa de Mario, onde ele conhece Yolanda, a nova professora da escola do bairro. A intimidade da família é mostrada na relação dele com a mãe. Começamos a conhecer os contrastes que separam as duas realidades. Mario é negro (como Sara Gómez), Yolanda, apesar da pele morena, é considerada branca. Ele é de família marginal, não foi à escola; ela é formada e independente, de classe média urbana.

Ao abordar o espaço privado nas narrativas fílmicas, Denilson Lopes argumenta que “[...] a casa é entendida como espaço geográfico e gregário, poético, institucional e social, lugar de controle, mas também de pertencimento”. O cotidiano se insere no tecido social, fazendo da casa não mais um espaço de opressão ou isolamento, mas, “[...] na esteira do Feminismo, espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas consequências epistemológicas” (Lopes, 2011: 168). Este aspecto, que Lopes identifica com o cinema latino-americano recente, já estava presente no cinema cubano de 1974, representado no filme de Sara Gómez.

Retomando os contrastes que emergem do casal protagonista, Mario simpatiza com a sociedade secreta Abakuá, uma seita baseada no machismo, de acordo com a narração do filme, de onde historicamente

---

<sup>315</sup> Denilson Lopes propõe uma observação do aspecto corriqueiro das representações cinematográficas, o que denomina “[...] uma poética do cotidiano encenada por uma arte que não se coloca acima da vida, mas no horizonte do contingencial, do comum” (Lopes, 2011: 166). Teorizando sobre a contemporaneidade, o autor ajuda a pensar o diferencial de Sara Gómez ainda na primeira metade dos anos 1970.

as mulheres sempre foram excluídas. A voz *over* opõe-se claramente aos costumes abakuas que relata, provindos de uma sociedade “contrária ao progresso e aos valores da vida moderna”. Estes costumes atravancariam o caminho para a modernidade da sociedade cubana.

Yolanda conta que já foi casada, mas que ficava muito sozinha; estava acostumada a ser independente, depois se divorciou. Seu cotidiano na escola é mostrado pelos conflitos com alunos marginalizados, cujas mães ela chama para conversar. Essas personagens são reais, vivem naquela comunidade. Participam de cenas ficcionais que reproduzem seus problemas rotineiros. Os moradores do bairro contam suas histórias dentro da narrativa que mescla documentário e ficção. Um dos alunos repreendidos pela professora é preso por roubar uma carteira. Yolanda vai buscá-lo no reformatório de menores e o filme documenta o procedimento do órgão público, onde ele passa por um médico, um psicólogo e um dentista, saindo da instituição com a recomendação de um acompanhamento. A professora sai de lá com o jovem Juanito, com quem faz um lanche antes da volta para casa. A montagem da cena, realizada sobre uma trilha sonora de tom jovial e alegre, mostra a convivência de brancos/as e negros/as de classe média, que podem pagar uma lanchonete. A divisão entre realidade e ficção é marcada pela própria diretora, que faz questão de evidenciá-la por meio de cartões que informam quando as personagens não foram inventadas.

À noite, Yolanda sai com Mario e um casal de amigos para jantar. Os homens bebem e fumam charutos. Falam das mulheres enquanto elas vão ao banheiro. Mario gosta de Yolanda. A amiga quer dissuadi-la da relação, que vê como impossível, com tantas diferenças. Ao alertar Yolanda para o fato de Mario ser negro e pobre, enquanto ela é branca e de melhor situação social, a amiga aprofunda a discussão sobre a diferença racial, para além da sexual, na cena do banheiro.

Voltamos com a crítica de bell hooks às teóricas feministas do cinema:

A teoria feminista do cinema direcionada para uma linha de trabalho psicanalítica a-histórica, que privilegia ativamente a diferença sexual, suprime o reconhecimento da raça, reproduzindo e espelhando o apagamento do mundo das mulheres negras que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – ou da

diferença sexual racializada <sup>316</sup> (hooks, 2009 [1996]: 263).

O filme de Sara Gómez força esta reflexão, antecipando o argumento de hooks, que vê no “olhar” um local de oposição e resistência para os povos negros colonizados (2009 [1996]: 255).

O corte da cena da casa noturna é feito para o depoimento de Yolanda como professora, em estilo documental; ela fala de sua preocupação com as crianças e jovens. As colegas de trabalho a criticam por sua dureza e falta de flexibilidade ao cobrar posturas das mães, mulheres que trabalham o dia todo e não podem ficar com suas crianças.

Depois de um atraso na escola, Yolanda chega para o encontro com Mario na frente de um cinema, uma hora depois do combinado. Ele está raivoso, impaciente; grita com ela, segura seu braço e a coloca para dentro do hall do cinema. Ela se desvencilha e sai andando. Ele vai atrás, segura-a novamente. “Está tudo acabado, Mario!” Ele responde: “Como você quiser, acabou.” Mas depois se arrepende e a segue pela rua, tentando conversar.



No caminho encontram um amigo de Mario, Guillermo Díaz. Um letreiro informa ao público que aquela era uma das personagens “verdadeiras” dessa película. Passamos a conhecer então a história do cantor e ex-boxeador, negro, que matou aos socos um homem que abordou sua namorada na rua. Foi o fim de sua carreira como boxeador. Além da reconstituição do homicídio, acompanhamos também a cena dele tocando violão e cantando em sua casa, ao lado da mulher e de dois filhos. Depois, em show na casa noturna onde vai o casal protagonista, Guillermo canta a música tema do filme, dizendo que os valores antigos devem ser “vendidos” (como valores que são) para a chegada dos novos. Mario assiste, emocionado, ao lado de Yolanda.

---

<sup>316</sup> “Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference – of racialized sexual difference”. Tradução minha.

Lopes sugere a compreensão do cotidiano como uma paisagem material. “Ao invés da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo; o desafio artístico se colocaria em termos de uma estética do afeto, entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética [...]”, abrindo possibilidades (Lopes, 2011: 168). Com Yolanda, Mario aos poucos reaprende a se relacionar afetivamente com uma mulher.

Mais uma vez vemos as cenas de demolição. Dessa vez, a informação que recebemos é que 53% dos chefes de famílias marginais eram mulheres e que boa parte de seus filhos e filhas estavam envolvidos com drogas, alcoolismo e homicídios – características sociais que acompanham a marginalidade, de acordo com a narração. O clipe agora mostra pessoas pintando casas e cuidando de jardins, entre eles os protagonistas, que depois são mostrados na cama, conversando, trocando confidências.

Voltamos para a cena inicial da assembleia de trabalhadores. Na continuidade, Mario fica mal por ter delatado o amigo, mesmo em nome da ética social do trabalho. Havia uma outra ética, a da masculinidade, que ele tinha traído. “Minha moral como fica? Sou homem, macho!” Alega ter agido “como uma mulher”. Mais uma vez, a imagem da parede sendo demolida entra em quadro. Mario, nervoso, é mais uma vez grosseiro com Yolanda. Ela o deixa. No bar, os trabalhadores discutem a situação de Humberto, que justificou com a doença da mãe os dias que passou em Santiago, na companhia de uma mulher. Todos falam e opinam. Devem agir corretamente, devem ser éticos “como amigos, como homens, como revolucionários”. Dessa vez o que vemos é uma grande sequência de imagens de demolição. O modo velho de estar na vida já não servia mais.

A última cena do filme, intercalada por um clipe que mostra imagens cotidianas de pessoas pobres, termina com Mario esperando Yolanda na saída da escola. Ela o vê, mas passa reto por ele, que sai correndo atrás. Notamos que ele se contém no ímpeto de segurar seu braço e apenas anda a seu lado, tentando conversar. Lentamente, começa a mudar. A música cantada por Guillermo Díaz encerra o filme sugerindo: “*Vendeles, las hipocrisias...*” Mario anda ao lado de Yolanda pela rua, ambos emoldurados pelas novas construções do bairro. Apenas pela expressão corporal, entendemos que ele tenta convencê-la mais uma vez a voltar.



A maioria dos autores e autoras que trabalham sobre o filme de Sara Gómez (Chijona, 1979; Rich, 1991; Davies, 1997; Berthier e Roumette, 2008) sinalizam alguns pontos em comum na análise de **De cierta manera**, como a desconstrução do machismo enraizado na sociedade cubana, diante da proposta revolucionária de modernidade e inclusão, onde a igualdade, mais do que as diferenças, é valorizada. A metáfora da demolição e da reconstrução também é largamente explorada por todos, que situam a relação amorosa entre Mario e Yolanda como eixo ficcional que estrutura a narrativa e a partir do qual são entrelaçados os elementos documentais. Adotando a perspectiva de bell hooks, percebo uma segunda vertente analítica ao lado do machismo apontado por todas as análises: o racismo também está presente e é colocado em cena de maneira política por Gómez.

As especificidades analíticas estão relacionadas a alguns fatores que podemos mapear, como por exemplo a situação geopolítica de cada crítico ou pesquisador, além de sua maior ou menor sensibilidade à perspectiva de gênero. Cubanos e “revolucionários”, tanto Gerardo Chijona quanto Rigoberto Lopez, na revista *Cine Cubano*, exaltam as qualidades do filme e da cineasta, percebendo o ineditismo da abordagem de Gómez ao representar a integração do setor marginal da sociedade cubana às novas regras da modernização pela qual passa o país no pós-Revolução, explorando os conflitos entre os velhos hábitos e a nova concepção de vida (*Cine Cubano*, n.93, 1979: 103). Para esses autores, o contraste entre as atitudes das personagens mostra seres com vida, não caricaturas, e isso é reforçado pela introdução na cena de personagens reais, atores não profissionais (1979: 104). O ator e a atriz interpretam personagens em processo de transformação, que são forçados a superar preconceitos e concepções. O roteiro aberto vai se modificando e é enriquecido no contato com a realidade que aborda – a miséria em uma sociedade subdesenvolvida, de acordo com os críticos. Como cubanos, eles percebem a força da Revolução permeando toda a película, trazida com responsabilidade pela diretora, em uma linguagem popular, capaz de chegar a todos os públicos (1979: 105).

Rigoberto Lopez situa Sara Gómez como “mulher” e “negra” – “com toda a singularidade que os países subdesenvolvidos dão a esses termos” –, uma cineasta que demonstrava honestidade e rigor intelectual em seu trabalho, que por vezes intercalava com a alimentação dos filhos (*Cine Cubano*, n.93, 1979: 107-108). Quanto ao machismo combatido pela diretora, ele o situava não apenas entre a pobreza, mas também “nos estratos mais sofisticados da sociedade cubana”. Contra essa

herança, eram necessários conceitos e práticas revolucionárias, como a “igualdade do homem e da mulher frente à sociedade” (1979: 109).

Lopez informa que o nome do filme refere-se a uma expressão da moda no período em que foi rodado, tornando-se um elemento de autenticidade, assim como a personagem não ficcional Guillermo Díaz e a reunião dos trabalhadores não apenas nas fábricas e assembleias, mas também em um bar (1979: 112). Situados no tempo e no espaço em que o filme foi rodado (1973-74) e depois lançado (1977), o crítico reconhece no filme os valores cubanos apresentados sem reduções a camadas sociais, e também a contemporaneidade das tensões que provoca. “**De cierta manera** [grifo meu] – pode confirmar um espectador honesto – nos inclui, nos registra.” Como cubano, mesmo pertencendo à camada média da população, Lopez se sente representado pelo filme e assume que o machismo está enraizado em todas as classes em seu país (1979: 114). Isso não significa que o crítico veja em Sarita uma cineasta feminista.

A reportagem reproduz ainda a opinião de Sara Gómez sobre seu trabalho:

O cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, estará determinado por uma tomada de consciência, será o resultado de uma definida atitude frente aos problemas que nos aparecem, frente à necessidade de nos descolonizarmos política e ideologicamente e de romper com os valores tradicionais, sejam eles econômicos, éticos ou estéticos. [...] O cinema, como meio de comunicação de massas, é de tal agressividade que frequentemente sinto minha profissão como uma meta e um privilégio<sup>317</sup> (*Cine Cubano*, n.93, 1979: 110-111).

Entendo que Sara fala do cinema como instrumento político da Revolução, assim como encontramos na proposta do *Nuevo Cine*

---

<sup>317</sup> “El cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos. [...] El cine, como medio de comunicación de masas es de tal agresividad que muy a menudo siento mi profesión como un reto y un privilegio”. Tradução minha.

*Latinoamericano*. Ela está integrada ao *ethos* cinematográfico de sua geração, dentro da especificidade latino-americana. Mais restritamente, a diretora encontra-se engajada no que García-Espinosa chamou em 1970 “*Cine Imperfecto*”, com ideias e práticas revolucionárias formuladas em uma estética ou uma “nova poética”, de acordo com Davies (1997: 346). Esta autora vê no realismo socialista crítico a prática de um contra-cinema, termo que já vimos com Claire Johnston<sup>318</sup>.

A britânica Catherine Davies informa que o filme cubano em questão foi deliberadamente rodado em preto e branco e em 16mm, transcodificado em seguida para 35mm. O efeito granulado de tal operação e a câmera móvel adotada pela cineasta mostram o estilo criado por Sara Gómez que, para Davies, afasta o prazer de se assistir ao filme (1997: 348). No meu entender, o argumento da crítica britânica denota uma expectativa vinculada aos padrões hegemônicos de recepção, ou então à teorização do contra-cinema, pois não há nada em **De cierta manera** que possa causar rejeição ou estranhamento.

Catherine Davies, ao comparar **De cierta manera** ao filme **Hasta cierto punto**, dedicado a Gómez por seu mestre Tomás Gutierrez Alea, vê que as mulheres protagonistas de ambos são as representantes da revolução e do impulso de mudança. Apesar de questionarem o poder e os privilégios masculinos, Davies interpreta que o filme de Alea sugere que as relações de gênero não são tão importantes para a narrativa, minando seu potencial feminista. Mesmo assim, para a autora, “o pessoal é ostensivamente político” nos dois filmes, que posicionam homens e mulheres como iguais (Davies, 1997: 349-352). Era urgente a reconstrução de um “novo homem”, assim como de novas moradias (1997: 355).

Guillermo Díaz personifica a perda da masculinidade do boxeador que vira cantor, de acordo com Davies (1997: 356). Observo que a expressão de sua mulher, ao escutar a melodia da canção feita para ela, parece aquiescer diante do resultado de ter a seu lado um homem sensível, um compositor de belas canções. Seu sorriso discreto e apaixonado sinaliza aprovação. Como diria Davies, o machismo cubano deveria ser superado, ao menos dentro da película de Sara Gómez. Para

---

<sup>318</sup> Haveria aqui uma aproximação, por parte de Catherine Davies, com a teoria crítica feminista dos anos 1970 transposta para o texto citado ou uma convergência de conceito entre as feministas e o Cinema Imperfeito cubano? O argumento de Davies borra essa fronteira e não deixa isso claro.

a autora, a “demolição” da identidade cultural nacional cubana coloca o filme no recorte do cinema pós-colonial (Davies, 1997: 354).

Para bell hooks, “Aqueles mulheres negras cujas identidades foram construídas em resistência, por práticas que se opõem à ordem dominante, estavam mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor”<sup>319</sup> (2009 [1996]: 269). A visão e a temática de Sara Gómez dentro do cinema cubano demarcam uma oposição. Sua própria inserção como mulher e negra no meio cinematográfico, apesar de coincidir com as propostas da Revolução Cubana, aponta para uma exceção. A temática da condição social das mulheres não era explorada no cinema. Apenas em 1979 Pastor Vega lançou o filme **Retrato de Teresa**, como vimos no primeiro capítulo, colocando explicitamente em cena uma denúncia sobre a situação inferior das mulheres, em diálogo aberto com a película de Gómez.

Ruby Rich analisa a relação amorosa entre Yolanda e Mario por meio de suas diferenças: classe burguesa e classe marginal, branca e negro, mulher e homem, prescrições oficiais e tradições subculturais. Uma história de contradições não resolvidas (Rich, 1991: 11). Sua interpretação pode nos remeter a uma postura diferencialista, que situa homens e mulheres como diferentes e opostos, algo que o filme cubano em questão tenta desconstruir.

Nancy Berthier e Monique Roumette veem na personagem Mario a integração, mas também a resistência aos novos valores éticos. Ele se culpa por ter delatado o colega, agindo “como uma mulher”. É na relação com Yolanda que passa a questionar seus valores, de acordo com as autoras. Enquanto isso, ela é acusada de falta de flexibilidade ao adentrar um meio ao qual não pertence, no modo de lidar com as mães de seus alunos. Yolanda também começa a refletir a partir da relação com Mario e sua aproximação com a pobreza do bairro onde trabalha. Para as autoras, a ficção nos leva ao interior dos conflitos e tensões que prevalecem naquele lugar. Elas captam a originalidade da *mise en scène* de Gómez na forma como a diretora transpõe o documentário sobre a ficção e veem na fragmentação uma chave para a leitura do filme, que joga com a ambiguidade criada pela coabitação das duas linguagens (Berthier e Roumette, 2008: 128-129). O resultado disso seria um modo de recepção complexo por parte do público espectador, “descolonizado”

---

<sup>319</sup> “Those black women whose identities were constructed in resistance, by practices that oppose the dominant order, were most inclined to develop an oppositional gaze”. Tradução minha.

com relação ao cinema “perfeito”. Os seis atores e atrizes profissionais transitam por entre as oito não profissionais que atuam, interpretando seus próprios papéis. Os prenomes do ator Mario Balmaseda e da atriz Yolanda Cuellar são mantidos na criação do casal protagonista, como observam as autoras, borrando qualquer possibilidade de ruptura entre realidade e ficção (2008: 130). Lembro que a imersão da equipe no bairro durante meses criou uma aproximação com seus reais moradores, que esteve presente no momento das filmagens.

Para Patricia Torres San Martín, o filme marca uma virada histórica por ser o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher em Cuba, e onde ela explica as raízes do machismo cubano pelo passado colonial, desenvolvendo “uma linguagem fílmica anti-conformista e sincera” e além disso questionando os limites da Revolução Cubana (San Martín, 2001: 95).

Berthier e Roumette destacam a importância da película no ranking dos melhores filmes cubanos, apesar de sua discreta estreia em 1977, que gerou polêmica ao expor a miséria e uma situação que não interessava ao governo cubano divulgar (2008: 130-131).

Como o filme da brasileira Tereza Trautman, **De cierta manera** também teve seus momentos de “geladeira”. De acordo com as autoras francesas, durante anos o filme não voltou a ser exibido, pois sua temática foi considerada conflitiva para a Revolução (Berthier e Roumette, 2008: 130).

Restritas à análise fílmica de estilo francês, que raramente aprofunda questões de gênero (de acordo com o argumento de Geneviève Sellier), Berthier e Roumette nada comentam sobre esse aspecto, exceto para lembrar, no final de seu texto, que a crítica feminista, principalmente nos Estados Unidos, havia feito do filme de Sara Gómez um *cult* do movimento. Elas não opinam sobre isso (2008: 131).

Para Ruby Rich, **De cierta manera** pode ser considerado o primeiro filme cubano “pós-revolucionário”, já que não fecha os olhos para as fragilidades da revolução e tematiza questões de raça e gênero. Sua atenção para o mundo interior e o que é implicitamente político faz uma abertura de campo para as mulheres, de acordo com a autora. O *slogan* “o pessoal é político” pode quase ser escutado quando vemos o filme (Rich, 1991: 11-14). Para Rich, o “revolucionário” passa a ser “revelatório”, a partir do filme de Gómez. E é na arena da ficção realizada por mulheres diretoras que as ideias feministas sobre comportamentos, gestos e estímulos são mais pronunciadas,

constituindo novas espectadoras e processos de identificação (1991: 14-15).

Catherine Davies vai além e situa o filme como “possivelmente o único exemplo do Cinema Imperfeito feminista em Cuba”. Ele “[...] examina o impacto da rápida modernização na formação psicosssexual de identidades genderizadas, no nível do indivíduo e da coletividade”, desafiando a ideologia patriarcal tradicional e quebrando com a expectativa de uma resolução prazerosa. “Neste sentido ele é exemplar como o desconstrutivo contra-cinema feminista”. Para Davies, **De cierta manera** “[...] torna explícita a construção da masculinidade e os problemas envolvidos nessa desconstrução e mostra a medida em que a política sexual esteve imbricada em todas as formações culturais e sociais cubanas ao longo da história” (Davies, 1997: 358-359).

Mas a própria Sara Gómez, bastante engajada, fala uma vez mais, em Cine Cubano, sobre o propósito de seu trabalho no cinema, direcionando-o em favor “*de los hombres, mujeres y niños del pueblo*”:

Por eles e para eles terá que se fazer um cinema sem concessões, que toque a raiz de seus interesses, um cinema capaz de expressá-los em suas contradições e que tenha como objetivo ajudar a fazer de todos nós homens capazes de questionar a vida como um eterno conflito com o meio em que só o homem deva vencer. Será ambicioso demais? Poderemos conseguir? Esse deve ser o propósito<sup>320</sup> (Cine Cubano, n.93, 1979: 115).

Sua fala não demonstra clamente uma consciência feminista, como reivindicam as autoras citadas. Seu cinema é para “os homens, mulheres e crianças do povo”, é com eles que se preocupa. Além disso, a cineasta se inclui dentro do masculino universal, como era comum na época: “*nosotros hombres*” e não “*nós mulheres*”, como se ouvia por todas as partes nas vozes feministas. Os “homens” venceriam. Sua

---

<sup>320</sup> “Por ellos y para ellos habrá que hacer un cine sin concesiones, que toque la raíz de sus intereses, un cine capaz de expresarlos en sus contradicciones y que tenga como objetivo ayudar a hacer de todos nosotros hombres capaces de plantearse la vida como un eterno conflicto con el medio en el que sólo el hombre deba vencer. ¿Será demasiado ambicioso? ¿Podremos lograrlo? Ese debe ser el propósito”. Tradução minha.

posição como mulher aparece em um filme que critica o machismo, situando-o como elemento que obstrui o caminho rumo à modernidade. A Revolução, assim como o socialismo, já falava na igualdade entre homens e mulheres depois de vencida a luta de classes. Sara Gómez posicionava-se como uma “revolucionária”, uma atitude que passou para seu longa-metragem. Todos estes elementos nos permitem sugerir que a cineasta estava mais próxima das propostas dos mestres do *Nuevo Cine Latinoamericano* e do *Cine Imperfecto cubano*, do que propriamente das reivindicações feministas, mesmo que seu filme tenha sido apropriado de diversas formas por autoras ligadas ao movimento.

É importante que fique contextualizada a situação das mulheres em Cuba naquele momento, pois no ano seguinte ao filme (1975) seria lançado o documento oficial que previa políticas pela igualdade econômica e social, direito ao aborto e o afastamento da religião e seus valores. Isso aproxima o filme de Gómez de uma militância. Porém, advertir que o feminismo talvez não fosse sua principal opção não significa invalidar as apropriações de quem trabalha sobre a análise de seu filme, mas apenas situá-las em um campo afastado da paixão e da militância feminista, que pode ser atravessado por diversas propostas, algumas de ideologias paralelas, convergentes ou mesmo diversas.

Inspirada no pensamento de Anneke Smelik (1998), busco encontrar a subjetividade da diretora não apenas fora, mas nas relações cartografadas dentro do filme. Assim, infiro que ambas as personagens principais do longa-metragem podem estar entrelaçadas à biografia de Sara, negra e por isso marginalizada como Mario, de classe média (cineasta) e urbana como Yolanda. Ao trabalhar a personagem Mário, a diretora rende tributo à situação dos negros pobres em Cuba, situando-os na transição para uma vida mais digna e plena de possibilidades. Já a firmeza da atitude de Yolanda aponta para os traços biográficos de Gómez, emaranhada na teia de seu próprio tempo, quando a luta pela igualdade fazia parte do cotidiano de cada mulher que não aceitava mais a assimetria de sua condição social, isso em numerosos países.

Com Sara Gómez finalizo a cartografia de um rizoma que pôde ser observado sob diversos aspectos: o cinematográfico, propriamente dito; o ideológico, levando em conta o anti-imperialismo e a luta contra a opressão militar; e o do desejo de liberdade e igualdade, expandido e levado adiante pelo agenciamento conquistado pelas mulheres latino-americanas que fizeram cinema naquele momento.





## CRUZANDO HISTÓRIAS, BORRANDO FRONTEIRAS: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

As perguntas centrais que esta tese buscou discutir e responder foram apresentadas na introdução. Elas dizem respeito ao cinema realizado por três cineastas brasileiras no período da ditadura civil-militar, por meio do qual trouxeram à tona em suas representações algumas questões de gênero também propostas pelo movimento feminista, que se tornava mais visível naquele mesmo momento fora e dentro do país. Os anos 1970, especialmente, mostraram-se frutíferos para os debates sobre a situação desigual das mulheres e a necessidade de marcar posicionamentos e reconstruir representações. Esta tarefa, como vimos, passou também pelo campo da realização fílmica, da teoria e da prática cinematográfica.

Afinal, que cinema era esse? Quais suas características comuns, tendências gerais e especificidades? Estava ele inserido no projeto de um cinema latino-americano ou feminista? Creio que estas questões foram sendo trabalhadas no decorrer da escrita, mas ainda seguiremos com elas nos arremates finais desta narrativa.

Não busquei apenas semelhanças nas trajetórias das cineastas; ao contrário, a heterogeneidade e os contrastes de seus trabalhos remetem a questões específicas que a análise de cada filme ajuda a aprofundar. Como espero ter ficado claro no final da leitura dos capítulos, esta tese buscou também cartografar cruzamentos, fugas e especificidades dessas diretoras quando confrontadas com o contexto mais amplo da realização fílmica latino-americana e mundial. Os caminhos percorridos foram traçados na busca de uma coerência, primeiramente seguindo suas próprias indicações: de influências, admiração, inspiração ou conhecimento das obras de outros/as cineastas, como os do cinema europeu do pós-guerra, do novo cinema latino-americano e do Cinema Novo brasileiro, além do cinema de mulheres e seus questionamentos políticos.

Para além daquelas indicadas, algumas diretoras do mesmo período, como Chantal Akerman e Laura Mulvey foram introduzidas na análise, tornando possível uma cartografia mais ampla, um trabalho de arqueologia, onde o agenciamento das cineastas ficasse claro e fosse melhor observado. A pesquisa poderia ter sido limitada apenas aos filmes de Tereza Trautman, Ana Carolina e Helena Solberg, que juntas

constituem e determinam o eixo da narrativa. Acredito que apenas este corpus já seria bastante rico para um trabalho historiográfico, mas confesso a atração por uma perspectiva analítica que permita variar ângulos e distâncias, trazendo paralelamente planos próximos e planos gerais, olhando de perto e de longe, em perspectiva panorâmica, para os objetos da análise<sup>321</sup>.

Estética e política estiveram entrelaçadas no trabalho das três cineastas, assim como marcaram presença nos filmes dos novos cinemas latino-americanos e também na prática feminista do cinema, elementos constituintes de suas carreiras. Juntas, guiaram as linhas do rizoma-cinema que pudemos vislumbrar com a análise das relações – cruzadas, entrecortadas e irregulares – que encontramos no panorama mundial dos vinte (ou trinta) anos recortados por este trabalho. O resultado são irregularidades e variações de relevo que, no lugar de empobrecerem a análise historiográfica, a enriquecem e determinam sua complexidade.

Tereza Trautman, em **Os homens que eu tive** (1973), seguiu a proposta da ausência de conflitos e da linearidade narrativa de Agnès Varda em **Le Bonheur** (1965). Ambos foram considerados filmes “solares”, como indicou a crítica cinematográfica, o de Trautman contando ainda com o calor das praias cariocas e a semi-nudez de “belos corpos”. Pudemos captar em sua narrativa a reivindicação pela igualdade de direitos e a proposta da derrocada do machismo tradicional na sociedade brasileira. O amor era livre e qualquer maneira de amor valia a pena (também no sentido da escrita) naqueles anos 1970. Apenas sua ousadia específica levava à dissonância com muitos filmes brasileiros realizados naqueles anos de repressão. Uma mulher invadia a “seara masculina” do cinema produzido no país e jogava em cena a reivindicação da igualdade, sem traumas, para todas as demais. As consequências disso nós já conhecemos. Seu filme tornou-se crucial para a compreensão da relação da censura militar com qualquer projeto de liberação.

Ana Carolina Teixeira Soares também ousou, não na sensualidade em **Mar de rosas** (1977), mas na implosão da “sagrada família”, exatamente no ano em que se aprovava a lei do divórcio no

---

<sup>321</sup> Alguns autores chamariam isso “o local e o global”, outros “o micro e o macro” ou outros ainda “jogo de escalas”. Preferi brincar com os próprios termos do cinema para argumentar sobre esses ajustes de foco e enquadramento.

Brasil<sup>322</sup>. Em um filme ao mesmo tempo metafórico e alegórico, a cineasta colocou em cena discussões sobre o lar e a Pátria, e a fuga de duas mulheres das mãos de um carrasco, um torturador que as perseguia, incansável, em seu fusca preto, como as imagens que podemos formular dos homens do Comando de Caça aos Comunistas no Brasil. O filme nos levava à “caça” a uma mulher que não queria mais estar casada. Mas foi a filha, também caçada, quem tomou a cena e virou a mesa, deixando seu recado de que a nova geração (de mulheres) agiria de maneira radical, como a estética e a política deste filme. Em 1982 as regras do jogo eram outras e a cineasta pôde falar na sexualidade da nova geração, perpassada pela crítica ao regime militar trazida pela sutileza musical e pela representação da falência de uma instituição de ensino.

Tanto Ana Carolina como Tereza Trautman colocaram nas telas o desejo lésbico como algo tranquilo e corriqueiro, quebrando também o monopólio da sexualidade das mulheres pelos homens.

Helena Solberg seguiu outra via por meio de seus documentários de caráter transamericano. Primeiro, a narrativa sobre a história das mulheres nos EUA, depois a descoberta e a invenção própria da estética e da política radicais do cinema latino-americano, subdesenvolvido, em 16mm, com que filmava suas diversas protagonistas: mulheres, pobres, anônimas, distanciadas da corrida para a moda ou o consumo. Depois, os sonhos frustrados da nova geração marginalizada, representada pela jovem infratora Jenny e suas colegas de detenção, entre as grades que as separavam do mundo capitalista e das ofertas da metrópole boliviana, colocadas no filme para denunciar contrastes. A meta da diretora não era as grandes salas de cinema, mas a circulação do produto de seu trabalho entre as próprias mulheres, como uma ferramenta horizontal de conscientização para elas. Em 1981, na Nicarágua, foi por meio de uma família que Solberg fez sua crítica social, sempre situada no campo da esquerda política.

Chegamos, então, a um dos pontos em comum no trabalho das três cineastas: política e estética emergiam e eram extraídas da subjetividade de cada personagem, real ou ficcional. O pessoal tornava-se de fato político, e o estético também. A carga geracional as unia, tensionadas entre as demandas da liberação das mulheres e a opressão do regime ditatorial.

---

<sup>322</sup> Apesar da conquista legal, as mulheres divorciadas continuaram sendo estigmatizadas nos anos (talvez décadas) posteriores à lei de 1977.

Busquei seus contrapontos nas extremidades opostas da Latino-América. Na Argentina capitalista, a única cineasta reconhecida no período da última ditadura militar (1976-1983) foi María Luisa Bemberg. Branca e rica, não encontrou dificuldade, aos cinquenta anos de idade<sup>323</sup>, para produzir economicamente seus próprios filmes. Não ousou em sua opção estética, claramente de estilo hollywoodiano, mas a política em seus filmes estava associada a sua vida pessoal, ao engajamento feminista e suas ações cotidianas. Mesmo assim, a distinção social a fez colocar em evidência protagonistas mulheres elegantes, da sua mesma camada economicamente acomodada, seus alter egos que rompiam padrões mas sem maiores radicalismos (com a exceção longínqua de Camila O’Gorman, no século XIX). A linguagem de Bemberg no cinema foi basicamente o melodrama, o que a afasta irreversivelmente das cineastas brasileiras analisadas. Podemos encontrar certa resistência apenas em seus dois primeiros filmes, os curtas-metragens experimentais realizados em 1972 (**El mundo de la mujer**) e 1978 (**Juguetes**), nos quais ela contou com o apoio de algumas companheiras de seu grupo, a Unión Feminista Argentina (UBA).

Quanto a Sara Gómez, negra e de classe média, provavelmente teve a oportunidade de fazer cinema por estar em Cuba, um país socialista onde a Revolução, com seus erros e acertos, buscava o nivelamento social em quase todos os âmbitos, entre eles a igualdade de gênero, de classe, e a equivalência de possibilidades profissionais. Sarita sonhou fazer cinema, estudou para isso e o fez, com talento. Foi um caso único na América Latina daqueles anos e que seria raro ainda hoje. A herança pós-colonial não permitiu a aproximação das mulheres negras (e mesmo dos homens negros) da realização cinematográfica, restando a elas alguns papéis, muitas vezes subalternos, como atrizes.

Sara Gómez está na ponta do rizoma-cinema aqui cartografado, tocando apenas as linhas da carreira de Helena Solberg, que esteve em Cuba, conheceu e admirou o trabalho da cineasta, interrompido não pela censura, mas por sua morte precoce. Ela também é ligada a este rizoma pelos fios dos estudos de gênero e cinema que reivindicam seu longa-metragem para a análise e para a construção de novos argumentos e teorias. Vimos que **De cierta manera** (1974-77) introduziu a inovação estética no cinema cubano com a mescla de documentário e ficção, além

---

<sup>323</sup> Lembro que quando jovem ela era proibida de frequentar os cinemas e que tornou-se cineasta apenas aos cinquenta anos, depois de ter se separado do pai de seus filhos.

da metáfora da implosão de antigos valores sociais, tudo isso filmado deliberadamente em 16mm, o que gerava um “ruído” nas imagens que, longe de serem um prazer, tornavam-se seu protesto. O estilo da cineasta cubana fez escola entre os realizadores, abrindo um veio artístico pelo qual passaram filmes de Pastor Vega (**Retrato de Teresa**, 1979) e de seu próprio mestre, Tomaz Gutierrez Alea (**Hasta cierto punto**, 1983), entre outros não alcançados por esta pesquisa. Sem conter o feminismo no horizonte de seu discurso registrado pela imprensa, Sara Gómez o incluiu na crítica filmica às relações hierárquicas de gênero, exposta por meio da relação amorosa entre Yolanda e Mario, seus protagonistas, também eles de origem negra.

Para tratar de tais obras e assuntos, reconheço ter recorrido a autores e autoras com perspectivas diversas, mas que não percebi como incompatíveis. Busquei com isso dar conta de um projeto um tanto ambicioso, mas que se tornou mais simples para mim no decorrer da escrita. Lidei nestas páginas com cruzamentos, circulações, rizomas, relações de gênero, de classe, influências, inserções, cartografias, localização, desejos, especificidades, estéticas e políticas... Tudo isso para chegar a um trabalho sobre história e cinema, também ele híbrido, interdisciplinar, como penso ser a tendência das pesquisas históricas na atualidade.

Um outro ponto aqui levantado, quase ausente na crítica cinematográfica e nos trabalhos acadêmicos, é o questionamento dos cinemas consagrados e seus diretores, sejam eles italianos, franceses ou brasileiros, quanto a seu modo de representar as mulheres, também os homens e a ordem do gênero que predomina nas relações sociais. A Revolução proposta e praticada pelos diretores dos novos cinemas via de regra deixou de lado as mulheres, relegando-as a papéis secundários ou mesmo antagônicos com relação aos homens protagonistas. Uma exceção foi o trabalho de Roberto Rossellini em alguns de seus filmes que adotaram a perspectiva da protagonista mulher e propuseram um mergulho em seu mundo emocional e psíquico. O diretor italiano, no período anterior à efervescência dos outros novos cinemas, demonstrou diversas vezes sensibilidade na construção de suas personagens mulheres. Mas a política dos novos autores dos anos 1960, de modo geral, longe de ser inclusiva e igualitária, destacou o protagonismo dos jovens intelectuais urbanos, como no caso da *Nouvelle Vague* francesa, que já fazia em muitos de seus roteiros a distinção entre centro e periferia; ou privilegiava a ação de “machos”, “raçudos”, como queria Glauber Rocha, capazes, entre eles, de fazerem a revolução social

latino-americana por meio do cinema. Uma revolução sempre pela metade, ao não incluir as mulheres.

Ao olharmos para a história do cinema no Brasil, no período abordado, nos deparamos com os diretores do Cinema Novo e com a figura totêmica de Glauber Rocha, que ofuscam outros tipos de produção fílmica, como a das mulheres. Mesmo reivindicando sua influência, as cineastas brasileiras se aproximam mais do cinema marginal do que do *mainstream* cinemanovista. Distanciando-se das influências europeias e sua realidade de “primeiro mundo”, afastada de conflitos de classes mais graves naquele momento – mergulharam na elaboração de filmes duplamente engajados, adotando a marginalidade como posição política. “Raçudas”, elas tinham também a luta de classes a fazer por meio de seu trabalho. Mais radicais do que o cinema que se considerava radical, abraçaram a causa das mulheres latino-americanas que, a despeito dos muitos trabalhos realizados em termos cinematográficos, ainda buscam uma posição mais igualitária. O trabalho dessas realizadoras de certa maneira coloca em cheque a posição dos ídolos cineastas, que se preocuparam também com a igualdade social, uma conquista que seria alcançada e partilhada entre eles, já iguais.

O projeto que unificou as diretoras brasileiras e algumas latino-americanas passava pelo viés da resistência e da oposição aos regimes militares que estiveram espalhados pelos países sul-americanos. Seu ponto maior de aproximação estava na questão do subdesenvolvimento compartilhado por seus países, que vivem até hoje uma situação de defasagem. Mesmo tendo sido o cinema um instrumento das elites privilegiadas, percebo em comum nos trabalhos de cineastas da América Latina naqueles anos uma visível força de mobilização contra a inércia de uma herança de exploração.

As influências externas sobre as cineastas abordadas não foram ignoradas, mas trabalhadas, elaboradas e aproveitadas em novas criações, que pouco tiveram em comum com as inspirações iniciais. Os regimes militares e o subdesenvolvimento foram temperos acentuados nas estéticas latino-americanas das cineastas, que construíram seus eixos narrativos ao redor de histórias pessoais, na maior parte das vezes protagonizadas por mulheres. Além de comprovarem talento inegável como “artistas” no campo do cinema, a complexidade de seus filmes, a função de alargamento de horizontes e de aprofundamento de perspectivas as coloca na vanguarda do cinema latino-americano daquele momento, que ainda tinha de lidar com a reação das elites aos

movimentos sociais. O reconhecimento e a premiação dos trabalhos das diretoras dentro e fora do Brasil são provas da perspicácia e do talento dessas cineastas. Busquei nestas páginas considerar contrastes e diferenças entre elas não como obstáculos, mas como elementos de enriquecimento da análise, que possibilitaram o levantamento de questões variadas sobre a temática da pesquisa.

Teoria e crítica feminista do cinema tiveram papel central na elaboração desta tese, ocupando a dupla posição de instrumento analítico e também de objeto de estudo, já que os textos feministas contemporâneos à prática do cinema realizado por mulheres, principalmente nos anos 1970, foram parte ativa do diálogo sobre o cinema como ferramenta política, a prática filmica engajada e a construção de novos tipos de representação das mulheres no cinema. Ao mesmo tempo em que discutiam teoricamente agenciamentos e posicionamentos, as críticas faziam suas reivindicações, inseridas em uma movimentação mais ampla, como pudemos acompanhar.

A produção das diretoras esteve submetida aos olhares masculinos em distintos âmbitos e aspectos: no campo cinematográfico, que deveria legitimar a qualidade artística de seus filmes; no campo político da esquerda, do qual teriam que romper com a visão de uma prática pequeno-burguesa ao tratarem questões consideradas pessoais; e ainda aos olhos da direita, pelos quais seus filmes eram avaliados e censurados antes de chegar, ou não, ao público espectador brasileiro. As diretoras foram capturadas pelo ponto de vista do *mainstream* cinematográfico, no afã de alcançar reconhecimento profissional e retorno financeiro; mesmo Solberg, cujos filmes chegaram à televisão e foram debatidos em páginas de jornais estadunidenses.

A cubana Sara Gómez, por exemplo, não sofreu tantos questionamentos, pois seu filme, de tom didático, fazia parte da Revolução, apesar de realizar críticas a ela. Também não explicitou a via do feminismo autodeclarado, provavelmente considerado uma prática burguesa pelos colegas revolucionários, apesar de o governo cubano procurar atender também às demandas das mulheres naquele momento, mostrando sensibilidade sobre essa questão. A única prova que Gómez deu foi de seu talento, mesmo ousando em termos de questionamento da qualidade visual, já que preferiu mostrar a corrosão social por meio do Cinema Imperfeito, com suas imagens também imperfeitas e corroídas, diante dos códigos vigentes.

No outro extremo, a argentina María Luisa Bemberg nada questionou em seus primeiros filmes rodados durante o regime. Com a

escolha do melodrama como linguagem, apenas colocou em cena crises conjugais de classe média e alta, tendo bom acolhimento do público e da crítica. Seu padrão artístico satisfazia a sociedade argentina da época, sufocada pela repressão militar, distanciada da liberdade de expressão. A consagração de **Camila** em 1984 trouxe a denúncia e o refluxo do final da ditadura, quando a maior parte da sociedade argentina dizia em um só coro: “basta!”

Outras cineastas ficaram fora desta tese que, como qualquer trabalho acadêmico, limita-se ao alcance de uma pesquisa pessoal. As brasileiras Rose Lacreta, Vera Figueiredo, Maria do Rosário e Eunice Gutman<sup>324</sup>, são alguns nomes que merecem estudos aprofundados sobre esse tipo de temática e periodicidade, tendo algumas delas trabalhado apenas com curtas-metragens. Em âmbito latino-americano, nos anos 1970 e 1980, outros nomes aparecem, como os das mexicanas Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Mari Carmen de Lara, María Eugenia Tamez e María Novaro<sup>325</sup>; das colombianas Eulalia Carrizosa e Patricia Restrepo; e das venezuelanas Josefina Acevedo, Carmen Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso e Giovanna Merola, que criaram em 1978 o “Grupo Feminista Miércoles”, para fazer filmes que denunciasses a situação das mulheres<sup>326</sup>.

No pós-ditaduras latino-americanas, alguns filmes realizados por mulheres remetem a um processo lento de reelaboração de memórias, que se estendeu para depois do término oficial dos regimes militares. No Brasil, Lúcia Murat invadiu as telas em 1989, rompendo o silêncio das mulheres que sofreram tortura no período anterior, com o filme **Que bom te ver viva**. Por meio de depoimentos fortes, fica clara uma continuidade da opressão, marcada pelos traumas gerados em suas protagonistas e familiares. Em uma escala mais ampla de compreensão, as ditaduras extrapolaram os anos 1980, chegando mesmo aos 2000 em termos de representações filmicas sobre o vivido. Na Argentina, a conhecida produtora Lita Stantic, que teve seu companheiro desaparecido, dirigiu **Un muro de silencio**, em 1992, que colocava em cena uma história de prisão e desaparecimento. Em 2003 foi Albertina Carri quem reivindicou o direito de filmar a investigação sobre o desaparecimento de seus pais, o que resultou no comentado filme **Los rubios**, que mesclava cinema e vídeo na captação de suas imagens, além

---

<sup>324</sup> Sobre as cineastas brasileiras, cf. Hollanda, 1990.

<sup>325</sup> Sobre as cineastas mexicanas, cf. Castro Ricalde, 2003 e 2005.

<sup>326</sup> Sobre as cineastas colombianas e venezuelanas, cf. San Martín, 2001.



de misturar documentário e ficção na narrativa, esta última representando a imaginação da diretora, órfã aos três anos de idade. Lucrecia Martel informa que seu filme **La mujer sin cabeza**, de 2008, traz seus próprios questionamentos sobre a ditadura argentina<sup>327</sup>. Ou seja, o passado está no presente e faz parte de sua atualidade. Infiro que os cinemas pós-ditaduras agrupam trabalhos de reflexão, enquanto que os anos 1970 foram cenário para o engajamento, o agenciamento e a tomada de posição de uma geração de cineastas. Os trabalhos de muitas delas ainda restam sem estudos aprofundados.

Quanto às diretoras brasileiras aqui abordadas, na atualidade, Ana Carolina Teixeira Soares continua envolvida com projetos que possibilitem o financiamento de novos filmes; Helena Solberg é sócia do marido David na Radiante Filmes e também segue na carreira de cineasta; Tereza Trautman tem a concessão de um canal de televisão que transmite produções brasileiras documentais, o Canal A.

A cartografia final desta tese abarcou a produção datada dessas realizadoras que, estando dentro ou fora do país, realizaram seus filmes no contexto da ditadura civil-militar e da expansão do movimento feminista. As linhas deste rizoma-cinema cruzaram-se com outras linhas, centrais ou de fuga, arrastando com elas neste contato influências estéticas e políticas que, ao contrário de manterem qualquer vínculo expressivo com alguma origem, foram sendo transformadas por meio da criação própria, da autenticidade do vivido, que não é o mesmo no Brasil, nos Estados Unidos, em Cuba ou em cada parte da Europa. A periferia cria o novo, que explode e é reconhecido nos limites entre o excesso e a ausência (parafraseando Beatriz Sarlo), nos embates permanentes entre o Norte e o Sul daqueles anos, e que chega aos nossos dias.

A circulação de filmes e teorias fez parte desse processo de posicionamento e agenciamento, instrumentalizando o cinema e fazendo dele um meio de produção de conhecimento e de documentos sociais, não apenas um fabricante de produtos estéticos prontos para serem consumidos. Partindo desta argumentação, busquei situar historicamente as cineastas brasileiras na crítica aos cinemas hegemônicos dos anos 1970, destacando entre eles o brasileiro. Além disso, seus filmes as

---

<sup>327</sup> Lucrecia Martel, *La mala memoria* – entrevista a Mariana Henriquez. *Página 12*. Radar. 17.08.2008. Disponível em [www.pagina12.ar](http://www.pagina12.ar). Consultada em 12.06.2011.

posicionaram criticamente também com relação ao eurocentrismo do *mainstream* feminista e suas demandas.

A diluição dos filmes de temáticas feministas nos dias de hoje não necessariamente significam a superação das diferenças e da hierarquia de gênero. Creio que a análise do acontecimento dos encontros entre política e estética é uma contribuição da tese para a historiografia, ao mapear reflexos e influências, além da maneira como essa geração de cineastas lidou com a ditadura e o feminismo. As informações e o endereçamento dos contextos brasileiro e latino-americano estiveram à frente de suas realizações. Feminismo por aqui era outra coisa; mesmo que suscetíveis a cruzamentos e fugas, no cinema ou nas práticas sociais, sempre haverá em primeiro plano especificidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

AMIOT, Julie et BERTHIER, Nancy (dir.) **Cuba - Cinéma et Révolution**. 2 ed. Lyon, France: LE GRIMH, 2008.

AMADO, Ana. **La imagen justa**: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

ARAÚJO-SILVA, Mateus. Rocha et Rouch, d'une transe à l'autre. **Théâtres au Cinéma**. Tome 16 ("Glauber Rocha/Nelson Rodrigues/Anthologie du Cinéma Brésilien des années 60 aux années 80"). Bobigny, France: Magic Cinéma, 2005, p. 82-88.

\_\_\_\_\_. Godard, Glauber e o Vento do Leste. **Devires**. Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 12 ed. Campinas: Papirus, 2007 [1990].

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**. Paris: Nathan, 2002.

\_\_\_\_\_. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico**: cinquenta anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles. Présentation. Comment peut-on être moderne? Entretien avec André S. Labarthe. **La Nouvelle Vague**. III. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 1999, p. 5-20.

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do**

**Corpo**. Vol.3 As mutações do olhar – o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 481-507.

BARTHES, Roland. O efeito de real [1968]. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, 158-165.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**. V.8, n.15. Rio de Janeiro: PUC, Jul/dez 2007, p. 242-255. Disponível em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=9&info\\_id=282&sid=27](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&info_id=282&sid=27). Acesso em 30.11.2010.

BERNINI, Emilio. Tres ideas de lo documental: La mirada sobre el otro. **Kilómetro 111**. N.7, Buenos Aires: Santiago Arcos, marzo de 2008, pp. 89-107.

BERTHIER, Nancy et ROUMETTE, Monique. Un certain regard. In: AMIOT, Julie et BERTHIER, Nancy (dir.) **Cuba - Cinéma et Révolution**. 2 ed. Lyon, France: LE GRIMH, 2008 [2006], pp. 123-131.

BORGES, Joana V. Leituras feministas de *O Segundo Sexo* no Brasil e na Argentina. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe; VEIGA, Ana Maria (orgs.) **Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, pp.119-143.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 183-191.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs.). **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**. Tubarão, SC: Unisul, 2012.

BUET, Jackie. Les femmes et l'image. **CinémAction** – 20 ans de théories féministes sur le cinéma. N.67, Courbevoie, France, 1993, p. 11-13.

BURCH, Noël; SELIER, Geneviève. **La Drôle de Guerre des Sexes du Cinéma Français: 1930-1956**. Préface de Michelle Perrot, Paris: Nathan Université, 1996.

BUTLER, Judith [1990]. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151-172.

\_\_\_\_\_ [1993]. **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos Del “sexo”. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

CALLONI, Stella. **Operación Condor**: pacto criminal. 2 ed. Havana – Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 2005.

CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha: Exílio, Cinema e História do Brasil. In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 149-170.

CASTRO RICALDE, Maricruz. Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México. **Análisis del discurso. Iztapalapa**. Año 23, no. 53, julio-diciembre de 2002. pp. 223-236.

\_\_\_\_\_. El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro. **Debate feminista**. Año 14, vol.27, 2003, pp. 261-276.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist Film Theorists**: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. New York: Routledge, 2006.

CHIJONA, Gerardo. De cierta manera. **Cine Cubano**, n.93. La Habana, Cuba, 1979, pp. 103-105.

CONTI, Mário Sérgio. Fantasias femininas em Sonho de Valsa. **Veja**, 02.12.1977.

COSTA, Cláudia de Lima. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexões do campo. In: **Estudos Feministas**. Vol.11. N.1. Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, 2003, p. 254-264.

\_\_\_\_\_. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**. N.19, 2002. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200004&script=sci_arttext). Acesso em julho de 2012.

DAVIES, Catherine. Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba. **Screen**, v.38, n.4, winter 1997. Glasgow, Scotland, UK, pp. 345-359.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix [1995]. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. **Screen**, v.23, n.3-4. Oxford Journals, UK, 1982, p. 74-88.

\_\_\_\_\_. Woman's Stake: Filming the Female Body. In: PENLEY, Constance (Ed.) *Feminism and Film Theory*. New York: BFI Publishing, Routledge, 1988.

DOUCHET, Jean. Le Beau Serge de Claude Chabrol. **Cahiers du cinéma**, n.93, mars 1959.

ESTEVES, Flávia Cópio. **“Sob” sentidos do político**: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986). Dissertação de mestrado em História. Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, 2007.

FEMENÍAS, María Luisa (Comp.). **Feminismos de París a La Plata**. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5 ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997 [1969].

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. 25 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002 [1975].

FRANCO, Maria Sylvia C. As ideias estão no lugar. **Cadernos de Debate**, n.1. São Paulo, 1976, pp. 61-64.

FRIEDBERG, Anne. Les femmes hors de l'histoire (du cinema). **CinémAction** – 20 ans de théories féministes sur le cinéma. N.67, Courbevoie, France, 1993, 100-105.

GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory (p. 336-355). In KAPLAN, E. Ann (org.), **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000.

GETINO, Octavio [1998]. **Cine argentino**: entre lo posible y lo deseable. 2 ed. Buenos Aires: CICCUS, 2005.

GIORDANO, Verónica. Medios masivos, política y vida cotidiana en Brasil. Apuntes para un estudio de la revista Playboy (Brasil), 1975-1985. Comunicação oral. **III Jornadas de Historia, Género y Política en los '70**. Buenos Aires – Argentina, set. 2010.

GUATTARI, Félix [1977]. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely [1986]. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUEDES, Moema de Castro; ALVES, José Eustáquio Diniz. A população feminina no mercado de trabalho entre 1970-2000: particularidades do grupo com nível universitário. **XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, ABEP, Caxambú-MG, setembro de 2004. Disponível em [www.abep.nepo.unicamp.br/site\\_eventos\\_abep/PDF/ABEP2004\\_116.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_116.pdf). Acesso em 19.01.2012.

HALL, Stuart. The work of representation. In \_\_\_\_ (ed.). **Representation**: Cultural Representations and Signifying Practices. London: The Open University/Sage Publications, 1997, p. 13-74.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000a.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In. SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença** – a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000b, p. 103-133.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. **Estudos Feministas**. Vol.17, n.1, Florianópolis, janeiro a abril de 2009. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000100012&script=sci_arttext).

HENTZ, Isabel Cristina e VEIGA, Ana Maria. Entre o feminismo e a esquerda: contradições e embates da dupla militância. In: PEDRO,



Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe; VEIGA, Ana Maria (orgs.) **Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 145-163.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente – o século XX**. Porto: Afrontamento, 1991, p. 403-427.

HOLLANDA, Heloísa H. O. Buarque de (Org.). **Realizadoras de cinema no Brasil – 1930-89**. Rio de Janeiro: CIEC/Museu da Imagem e do Som, 1990.

hooks, bell. The oppositional gaze: black female spectators. In \_\_\_\_\_. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992. p. 115-131.

\_\_\_\_\_. [1996]. The oppositional gaze: black female spectators. In: \_\_\_\_\_. **Real to real: race, class and sex at the movies**. New York/London: Routledge, 2009, p. 253-274.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: \_\_\_\_\_ (org.), **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000 [1973], p. 22-33.

KAMITA, Rosana. O cinema e as relações de gênero pelas lentes de Ana Carolina. In: TORNQUIST, Carmen Susana (et al.) **Leituras de resistência: corpo, violência e poder**. V.1. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 173-199.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male? In \_\_\_\_\_ (org.), **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 119-138.

KRISTEVA, Julia. **Le Génie Féminin**. Tomo 3, Colette. Paris: Fayard, 2002.

KUHN, Annette [1976]. Hollywood et les nouveaux "women's films". **CinémAction – 20 ans de théories féministes sur le cinéma**. N.67, Courbevoie, France, 1993, pp. 53-58.

\_\_\_\_\_. **Cine de mujeres: Feminismo y cine**. Madrid: Catedra, 1991.

LA MUJER Y EL CINE. Cuaderno de 30.10 al 2.11.2008. Buenos Aires: MALBA, 2008.

LA NOUVELLE VAGUE. III. **Petite anthologie des Cahiers du cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**. Corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

de LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. USA, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

\_\_\_\_\_. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**. N.1. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

\_\_\_\_\_. Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer. In: KAPLAN, E. Ann (org.). **Feminism and Film**. UK, Oxford University Press, 2000, p. 265-285.

\_\_\_\_\_. Imagemação. **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero UFPR**, n. 2, 2003, p. 1-79.

\_\_\_\_\_. **Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory**. USA, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2007.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

LIMA, Sumaya M. Lugar de mulher é no cinema. Uma reflexão sobre a “retomada” no Brasil. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 9**. Anais do simpósio Fronteiras no e do Cinema. Florianópolis, SC: UFSC: 2010. Disponível em [www.fazendogenero9.ufsc.br/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=96](http://www.fazendogenero9.ufsc.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=96). Acesso em novembro de 2010.

LOPES, Denilson. Paisagens culturais. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

\_\_\_\_\_. Novos cotidianos, novas famílias. In: ADELMAN, Miriam (et al.). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 163-172.

LOPEZ, Rigoberto. Hablar de Sara, de cierta manera. **Cine Cubano**, n.93. La Habana, Cuba, 1979, pp. 106-115.

LUCA, Tânia R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. V.1, São Paulo: Contexto, 2005.

MALAFAIA, Wolney V. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 327-349.

MALUF, Sônia W. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Estudos Feministas**. Vol.10. N.1. Florianópolis: UFSC, 2002, p. 143-153.

\_\_\_\_\_. Brazilian feminisms: their central and peripheral questions. **Feminist Theory & Activism in Global Perspective**. Londres: Feminist Review, setembro de 2009. Comunicação oral. Resumo disponível em [www.feminist-review.com](http://www.feminist-review.com). Acesso em dezembro de 2009.

MALUF, Sônia W., MELLO, Cecilia A., PEDRO, Vanessa L. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Estudos Feministas**, v.13, n.2. Florianópolis: UFSC, 2005, p. 243-362.

MALUF, Sônia W. e DOREA, Joana C. A dona da história: trajetória de Elizabeth em “Cabra marcado para morrer”. In: ADELMAN, Miriam (et alii) (orgs.). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 41-54.

MARIE, Michel. **La Nouvelle vague**. 3d. Paris: Armand Colin, 2009[1997].

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARY, Philippe. **La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur**: socio-analyse d'une révolution artistique. Paris, France: Éditions du Seuil, 2006.

McCABE, Janet. **Feminist Film Studies**: writing the woman into cinema. New York: Wallflower - Short Cuts Series, 2004.

MOR, Jessica Stites. Transgresión y responsabilidad. In: RANGIL, Viviana (ed.). **El cine argentino de hoy**: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007.

MOTTA, Alda Britto da. Dossiê Gênero, Idades e Gerações. Introdução. **Caderno CRH**. V.17, n.42. Salvador: CRH, set/dez 2004, p. 349-355. Disponível em [www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=257&layout=abstract](http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=257&layout=abstract). Acesso em 29.11.2010.

MULVEY, Laura [1975]. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-454.

\_\_\_\_\_. Looking at the past from the present: rethinking feminist film theory of the 1970s. **Signs – Journal of Women in Culture and Society**. V.30, n.1. London, autumn 2004, p. 1286-1292.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre prazer visual e cinema narrative. In RAMOS, Fernão (org.), **Teoria Contemporânea do Cinema** (Volume 1). São Paulo: Senac, 2005.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORTNER, Sherry. Poder e projetos: reflexões sobre Agência. In: GROSSI, M.; ECKERT, C.; FRY, P. **Conferências e Diálogos**: saberes e práticas antropológicas. Blumenau: Nova Letra, 2006, pp. 45-80.

PADRÓS, Enrique Serra. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. **Tempo e argumento**. Vol.1, n.1. Florianópolis: UDESC, jan/jun 2009.

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. 2001. Disponível em: [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br).

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Vol.2, n.3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PORTELLI, Alessandro, O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**. Dossiê teoria e metodologia. Vol.1, n.2. Rio de Janeiro: UFF/Relume Dumará, 1996.

RANGIL, Viviana (ed.). **El cine argentino de hoy**: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007.

REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo ; MOTTA, Rodrigo Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

REIS, Daniel A. O sol sem peneira. **Revista de História.com.br**. 01.08.2012. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sol-sem-peneira>. Acessado em 26.01.2013.

REYNAUD, Bérénice. L'ombre d'un doute. **CinémAction** – 20 ans de théories féministes sur le cinéma. N.67, Courbevoie, France, 1993, pp. 14-16.

RICH, B. Ruby. An/Other view of New Latin American Cinema. **Iris** – a journal of theory on image and sound, n.13, 1991, pp. 5-27.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes/Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSELLINI, Roberto. Dez anos de cinema I. **Cahiers du cinéma**, n.50, 1955, p. 3-9.

\_\_\_\_\_. Dez anos de cinema II. **Cahiers du cinéma**, n.52, 1955a, p. 3-9.

RUBIM, Lindinalva S. O. **O feminino no cinema de Glauber Rocha**. Tese de doutorado em psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. Cinemas contemporâneos da Argentina e do Brasil: diretoras em cena. Trabalho apresentado no **III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA. 23 a 25 de maio de 2007. Disponível em [www.cult.ufba.br/enecult2007/LindinalvaSilvaOliveiraRubim.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LindinalvaSilvaOliveiraRubim.pdf). Acessado em 11.08.2009.

SAN MARTÍN, Patricia Torres. Scènes et espaces féminins: quelques cinéastes latino-américaines. **Histoire et Sociétés de l'Amérique latine**. N.14. Paris: Harmattan, 2001, pp. 87-105.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

SCHIFANO, Laurence (2007). **Le cinéma italien de 1945 à nos jours**: crise et création. 3 ed. Paris: Armand Colin, 2011.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. **Estudos CEBRAP**, n.3. São Paulo, 1973, pp. 150-161.

SELLIER, Geneviève. **La Nouvelle Vague**: un cinéma au masculin singulier. Paris, France: CNRS Éditions, 2005.

SHOHAT, Ella. Culture imperiale et différence sexuelle: pour une ethnographie féministe du cinéma. **CinémAction** – 20 ans de théories féministes sur le cinéma. N.67, Courbevoie, France, 1993, pp. 39-45.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert Stam. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Alberto da. **Archaísmes et Modernité** : les contradictions des modèles féminins et masculins dans le cinéma brésilien de la dictature. Un regard sur les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor, Thèse en Histoire, Université Sorbonne – Paris IV, 2010.

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked** – feminist cinema and film theory. Wiltshire, GB: Macmillan Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Feminist Film Theory. In: COOK, Pam; BERNINK, Mieke (eds.) **The Cinema Book**. 2 ed. London: British Film Institute, 1999, pp. 353-365.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.27, n.54, 2007. Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000200015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000200015&lng=en&nrm=iso).

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. “Hasta un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. **Tricontinental**. La Habana, Cuba: OSPAAAL, 1969. Disponível em <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/489.pdf>. Acesso em 06.01.2013.

SOLANAS, Fernando. **Solanas por Solanas**: um cineasta na América Latina. Entrevista a Amir Labaki e Mario Cereghino. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SOLBERG LADD, Helena. “Glauber fala à Europa”. **Sociedade Amigos da Cinemateca**. Edição Especial, 1968.

SOUZA, Maria Luisa R. **Um estudo sobre as narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Brasília-DF: UnB, 2007.

STAM, Robert. A teoria homossexual sai do armário. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

STIGGER, Helena; GERBASE, Carlos. Cinema brasileiro e a experiência da ditadura militar. **Alceu**, vol.13, n.25, 2012, pp. 110-122.

SUSSEKIND, Flora (1988). Paciência e ironia. **Cinema**. Vol.1, n.1. Rio de Janeiro, 1994, pp. 15-22.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho**. Dissertação de mestrado em Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. Tese de doutorado em Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: UNESP/Cultura Acadêmica, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre B. **Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria – 1945-1954**. Tese de doutorado em história. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

VEGA, Pastor. El cine de octubre y el nuevo cine latinoamericano. **Cine Cubano**, n.93, 1979, p. 38-65.



VEIGA, Ana Maria. **Feminismos em rede?** Uma história da circulação de discursos e informações entre São Paulo e Buenos Aires (1970-1985). Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

VILLAÇA, Mariana Martins. O “cine de combate” da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica A. (orgs.) **História e Documentário**. São Paulo: FGV, 2012, p. 237-271.

VINCENDEAU, Ginette. Le cinéma des femmes, oui, mais quelles femmes? **CinémAction** – 20 ans de théories féministes sur le cinéma. N.67, Courbevoie, France, 1993, p. 155-156.

WERNER, Michael e ZIMMERMANN, Bénédicte (dirs.). **De la Comparaison à l’Histoire Croisée**. Paris: EHESS/Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_. Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité. **Annales: Histoire, Sciences Sociales**. 58e année. Paris: Editions de l’EHESS, 2003, p. 7-36.

XAVIER, Ismail. O labirinto da inveja. **Novos Estudos**, v.2, n.1, São Paulo, abril de 1983, p. 69-72.

### **Referências eletrônicas**

[www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)  
[www.filmsdefemmes.com](http://www.filmsdefemmes.com)  
[www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br)  
[www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br)  
[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)

### **Comunicações orais**

AGUILAR, Gonzalo. Por un cine bastardo: apuntes sobre el cine argentino. **Colóquio Internacional Tempo e Movimento – Imagens**

**argentinas.** Conferência. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 05.10.2010.

CARDOSO, Maurício (2012a). Cinema Tricontinental: o imaginário político de Glauber Rocha. Mesa: Intelectuais e Marxismo na América Latina. **Seminário Internacional A Esquerda na América Latina.** Universidade de São Paulo, 11.09.2012.

\_\_\_\_\_ (2012b). Comentário sobre “La hora de los hornos”. **Seminário Internacional A Esquerda na América Latina.** Universidade de São Paulo, 12.09.2012.

MARIE, Michel. “Le Dieu noir et le diable blond” et l’histoire du cinéma. **Le Cinéma de Glauber Rocha:** la singularité et l’héritage. Colloque international. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. 15.11.2011.

PALLENCA VILLA, Rosa María e Mercedes. La representación cinematográfica en la construcción de la identidad subjetiva de género y del quehacer político. **III Jornadas Historia Género y Política en los ’70.** Universidad de Buenos Aires/Museo Rocca, Argentina, setembro de 2009.

ROSA, Maria Laura. El acto de perpetuar el presente. *Femimundo* de María Luisa Bemberg y la construcción del ángel del hogar. **III Jornadas Historia Género y Política en los ’70.** Comunicação oral. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires/Museo Roca, setembro de 2010.

### **Referências filmicas principais com fichas técnicas**

**Os homens que eu tive.** 80 min. Cores. 35mm. Brasil, 1973. Lançado em 1980 com o título

#### **Os homens e eu**

Direção, roteiro e montagem: Tereza Trautman

Fotografia: Alberto Salvá

Direção de produção: Carlos Frederico

Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers e Thor Filmes

Elenco: Darlene Glória, Gracindo Jr., Arduíno Colassanti, Ítala Nandi, Anik Malvil, Milton Moraes, Roberto Bonfim, Gabriel Arcanjo

**Sonhos de menina moça.** 93 min. Cores. 35mm. Brasil, 1987.

Direção, roteiro e montagem: Tereza Trautman

Fotografia: Jean Benoit Crepon

Montagem: Vera Freire

Som: José Luiz Sasso

Direção de produção: Tereza Trautman e Herbert Richers

Produção: Produtoda de Artes e Movimentos, Embrafilme e Armafer

Elenco: Tônia Carrero, Marieta Severo, Louise Cardoso, Xuxa Lopes, Zezé Motta, Selma Egrei, Jofre Soares

**Mar de rosas.** 90 min. Cores. 35mm. Brasil, 1977.

Direção e roteiro: Ana Carolina

Fotografia: Lauro Escorel

Montagem: Vera Freire

Som: Geraldo José

Direção de produção: José Carlos Escalero

Produção: Área Produções Cinematográficas

Elenco: Norma Bengell, Otávio Augusto, Myriam Muniz, Ary

Fontoura, Cristina Pereira, Hugo Carvana

**Das tripas coração.** 108 min. Cores. 35mm. Brasil, 1982.

Direção e roteiro: Ana Carolina

Fotografia: Antônio Luiz Mendes Soares

Montagem: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo

Som: Pedro Siaretta e Carlos dos Santos

Direção de produção: Liza Soares

Produção: Crystal Cinematográfica e Embrafilme

Elenco: Dina Sfat, Antônio Fagundes, Xuxa Lopes, Ney

Latorraca, Christiane Torloni, Nair Bello, Othon Bastos, Alvaro Freire, Stela Freitas, Cristina Pereira, Maria Padilha

**Sonho de valsa.** 92 min. Cores. Brasil, 1987.

Direção e roteiro: Ana Carolina

Fotografia: Rodolfo Sanches

Montagem: Ademir Francisco

Direção de produção: Tereza Brandão Costa

Produção: Crystal Cinematográfica

Elenco: Xuxa Lopes, Arduíno Colassanti, Daniel Dantas, Stela Freitas, Ney Matogrosso, Cristina Pereira, Ricardo Petrágliã, Ruy Polanah, Paulo Reis, Paulo Henrique Souto

**A entrevista.** 20 min. PB. 16mm. Brasil, 1966.

Direção e roteiro: Helena Solberg

Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Rogério Sganzerla

Produção: CAIC (Comissão de Ajuda à Indústria Cinematográfica)

Direção de produção: Mair Tavares

Elenco: Glória Mariani

**The emerging woman.** 40 min. PB. 16mm. EUA, 1973.

Direção: Helena Solberg

Fotografia: Lorraine Gray

Montagem: Jane Stubbs

Produção: International Cinema

**La doble jornada (The double day).** 53 min. Cores. 16mm. EUA, 1976.

Direção: Helena Solberg

Fotografia: Affonso Beato e Christine Burrill

Montagem: Christine Burrill e Suzanne Fenn

Som: Linda Jackson

Direção de produção: Jane Stubbs

Produção: International Cinema

**Simplemente Jenny.** 33 min. Cores. 16mm. EUA, 1979.

Direção: Helena Solberg

Fotografia: Affonso Beato

Montagem: Christine Burrill

Som: Lisa Jackson

Direção de produção: Lisa Stubbs

Produção: International Cinema

**From the ashes: Nicaragua today.** 60 min. Cores. 16mm. EUA, 1981.

Direção: Helena Solberg

Fotografia: Michael Anderson

Montagem: Melanie Maholick

Som: Pamela Yates

Produção: International Cinema

**The Brazilian connection: a struggle for democracy.** 58 min. Cores. 16mm. EUA, 1982.

Direção: Helena Solberg

Fotografia: Affonso Beato, Ron Zinnerman e Tom Sigel

Montagem: Kathryn Taverna

Som: Sílvio Da-Rin

Direção de produção: David Meyer

Produção: International Cinema

**Chile: by reason or by force.** 53 min. Cores. 16mm. EUA, 1983.

Direção: Helena Solberg e David Meyer

Fotografia: Adrian Cooper

Montagem: Vincent Stenerson

Som: Marcos de Aguirre

Direção de produção: David Meyer

Produção: International Cinema

### **Outras referências filmicas**

María Luisa Bemberg. **El mundo de la mujer.** 12 min. Cores. 16mm. Argentina, 1972.

María Luisa Bemberg. **Juguetes.** 12 min. Cores. 16mm. Argentina, 1978.

María Luisa Bemberg. **Momentos.** 90 min. Cores. 35mm. Argentina, 1981.

María Luisa Bemberg. **Señora de nadie.** 90 min. Cores. 35mm. Argentina, 1982.

María Luisa Bemberg. **Camila.** 105 min. Cores. 35mm. Argentina, 1984.

Sara Gómez. **De cierta manera.** 72 min. PB. 16mm. Cuba, 1974.

Agnès Varda. **La Pointe Courte.** 86 min. PB. 35mm. França, 1954.

Agnès Varda. **Cléo de 5 à 7.** 90 min. PB e Cores. 35mm. França, 1962.

Agnès Varda. **Le Bonheur.** 85 min. Cores. 35mm. França, 1965.

Agnès Varda. **L'une chante l'autre pas.** 120 min. 35mm. Cores. França, 1976.

Chantal Akerman. **Jeanne Dielman, 2080 Quai du Commerce, Bruxelles.** 193 min. Cores. 35mm. Bélgica, 1976.

Chantal Akerman. **Je tu il elle**. 86 min. PB. 35mm. Bélgica-França, 1974.

Lina Wertmüller. **Mimi metallurgico ferito nell'onore**. 121 min. Cores. 35mm. Itália, 1972.

Lina Wertmüller. **Film d'amore e d'anarchia**. 119 min. Cores. 35mm. Itália, 1973.

Laura Mulvey e Peter Wollen. **Riddles of the Sphinx**. 92 min. Cores. 16mm. Inglaterra, 1976.

Ana Carolina. **Amélia**. 90 min. Cores. 35mm. Brasil, 2000.

Helena Solberg. **Carmem Miranda: banana's my business**. 100 min. Cores e PB. Brasil, 1995.

Helena Solberg. **Vida de menina**. 102 min. Cores. 35mm. Brasil, 2005.

Lúcia Murat. **Que bom te ver viva**. 90 min. Cores. 35mm. Brasil, 1989.

Glauber Rocha. **Barravento**. 80 min. PB. Brasil, 1961.

Glauber Rocha. **Deus e o diabo na terra do sol**. 125 min. PB. Brasil, 1964.

Glauber Rocha. **Terra em Transe**. 115 min. PB. Brasil, 1967.

Glauber Rocha. **O dragão da maldade contra o santo guerreiro**. 99 min. Cores. Brasil, 1969.

Fernando "Pino" Solanas e Octavio Getino. **La hora de los hornos**. 264 min. Argentina, 1968.

María Luisa Bemberg. **Miss Mary**. 90 min. Cores. Argentina, 1986.

Albertina Carri. **Los rubios**. 89 min. Cores. 35mm. e vídeo. Argentina, 2003.

Octavio Cortázar. **Con las mujeres cubanas**. 48 min. Cores. 16mm. Cuba, 1974

Pastor Vega. **Retrato de Teresa**. 103 min. PB. 35mm. Cuba, 1979.

Roberto Rossellini. **Roma, cidade aberta**. 102 min. PB. 16mm. Itália, 1946.

Roberto Rossellini. **Stromboli**. 102 min. PB. 16mm. Itália, 1949.

Roberto Rossellini. **Francisco, Arauto de Deus**. 75 min. PB. 16mm. Itália, 1950.

Roberto Rossellini. **Romance na Itália**. 79 min. PB. 16mm. Itália, 1953.

Jean-Luc Godard. **Acossado**. 86 min. PB. 16mm. França, 1960.

Jean-Luc Godard. **Uma mulher é uma mulher**. 85 min. PB. 16mm. França, 1961.

Jean-Luc Godard. **Vivre sa vie**. 85 min. PB. 16mm. França, 1962.

Jean-Luc Godard e J.P. Gorin. **Vento do Leste**. 100 min. Cores. 16mm. França-Itália, 1969.

François Truffaut. **Os incompreendidos**. 94 min. PB. 16mm. França, 1959.

François Truffaut. **Jules e Jim, uma mulher para dois**. 105 min. PB. 16mm. França, 1962.

Claude Chabrol. **Le Beau Serge**. 98 min. PB. 16mm. França, 1958.

Claude Chabrol. **Les Cousins**. 112 min. PB. 16mm. França, 1959.

Claude Chabrol. **Les Bonnes Femmes**. 16mm. França, 1960.

\* Em preto e branco.

VEIGA, Ana Maria e MARQUES, Gabriela Miranda. Estudos de Gênero na UFSC. DVD. Florianópolis, UFSC, 2010. Acervo LEGH/UFSC.

## ENTREVISTAS

BIANCHI, Marta. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 12.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

CALVERA, Leonor. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, Argentina, 01.03.2007. Transcrita pela autora. Acervo do LEGH/UFSC.

HENAULT, Mirta. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 10.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

MAGLIE, Graziela. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 12.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

MALDONADO, Patricia. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 11.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

OLLER, Lucrecia. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 10.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

PRADO, Yolanda (Danda) C. da Silva. Entrevista concedida a Joana Maria Pedro. São Paulo, SP, 05.08.2005. Acervo do LEGH/UFSC.

SELLIER, Geneviève. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga e Alberto Inácio da Silva. Paris, 10.02.2012.

SOARES, Ana Carolina Teixeira. Entrevista concedida a Suzana Sereno. Rio de Janeiro, RJ, s.d. para a Coordenadoria da Mulher.

SOLBERG, Helena. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 12.05.2010. Fita mini DV. Acervo pessoal.

SOLBERG, Helena. Entrevista concedida a Suzana Sereno. Rio de Janeiro, RJ, s.d. para a Coordenadoria da Mulher.

TORRES, Sara. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 08.11.2009. Fita mini DV. Acervo pessoal.

TRAUTMAN, Tereza. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 13.05.2010. Fita mini DV. Acervo pessoal.

## **REVISTAS E JORNAIS**

Cahiers du cinéma – números 50, 52 e 53, de 1955; 97, de 1959; 130 e 138, de 1962; 145, de 1963; 165 e 172, de 1965; 176 e 179, de 1966; 195, de 1967; 276 e 278, de 1977; 288, de 1978; 322, de 1981. Paris, França. Consultados no acervo da Bibliothèque du Film, em Paris.

Positif – números 73, de 1966, e 91, de 1968. Lyon, França.

Consultados no acervo da Bibliothèque du Film, em Paris.

Cine Cubano – número 93, de 1979. Havana, Cuba. Consultados no acervo da Bibliothèque du Film, em Paris.

Women & Film – números: 1 a 7 (1972-1975). Santa Monica, Califórnia, EUA.

Festival des Femmes – números: 1 a 7 (1979-1985). Créteil, França.

Le Quotidien de Paris – 07.11.1977. Paris, França.

Libération – 26.05.1982. Paris, França.

Clarín – 19.12.1986; 08.05.1985. Buenos Aires, Argentina.

La Nación – 30.10.1977; 20.07.1986; 1995 s/d. Buenos Aires, Argentina.

Tiempo Argentino – 02.08.1986. Buenos Aires, Argentina.

Tiempo de Córdoba – 12.07.1981. Córdoba, Argentina.



La Mujer y el Cine – n.1 (1988). Buenos Aires, Argentina. Buenos Aires, Argentina.

Festival de Mar del Plata – números: 19 e 20 (2004 e 2005). Mar del Plata, Argentina.

Folha de São Paulo – 10.07.1967; 23.08.1973; 18.08.1980. São Paulo, Brasil.

Jornal do Brasil – 17.11.1979; 24.02.1980; 22.06.1980. Rio de Janeiro, Brasil.

O Globo – 28.01.1977. Rio de Janeiro, Brasil.

Jornal da Tarde – 18.08.1980; 07.02.1981. São Paulo, Brasil.

O Estado de São Paulo – 02.03.1980; 12.08.1980. São Paulo, Brasil.

Correio do Povo – 04.04.1983. Porto Alegre, Brasil.

ISTOÉ – 20.10.1982; 27.10.1982. São Paulo, Brasil.

Veja – 01.08.1973; 02.12.1977; 15.02.1978; 20.08.1980. São Paulo, Brasil.

Visão – 11.08.1980. São Paulo, Brasil.

Lampião – número 22, março de 1980. São Paulo, Brasil.

Jornal da Tela – vol.6, n.28, 1988, sl.

## **ARQUIVOS CONSULTADOS**

Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC – UFRJ, Rio de Janeiro.

Fundação Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro.

Cinemateca Brasileira – São Paulo.

Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken – Buenos Aires.

Acervo María Luiza Bemberg – Buenos Aires.

Bibliothèque du Film – BIFI – Cinémathèque Française, Paris.

Bibliothèque Nationale de France – BNF – conj. François Mitterrand, Paris.