

AS REALIZADORAS MULHERES E O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

ENTRE OS ESTUDIOSOS DO CINEMA brasileiro contemporâneo, encontram-se, com certa frequência, referências ao número significativo de diretoras que surgiram a partir da segunda metade da década de 1990. Podemos citar dois vetores principais que propiciaram a emergência das mulheres na direção: em primeiro lugar, nessa época, desenlaces importantes se deram na produção cultural dominante, com a expressividade crescente de grupos minoritários, outrora silenciados, em que estavam incluídas as mulheres, e que resultou em um salto do movimento feminista em âmbito mundial e nacional; em segunda instância, os anos pós-ditadura militar abriram caminho para um processo de redemocratização que alterou a cena brasileira, isto é, para transformações sociopolíticas que provocaram muitas mudanças na conjuntura cultural e, consequentemente, no panorama cinematográfico do país.

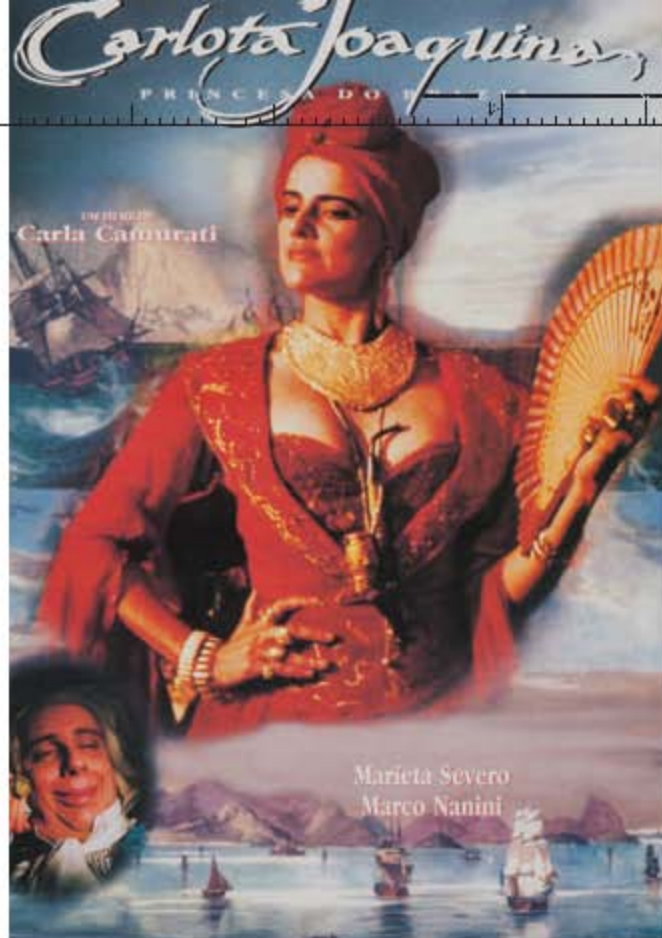
Algumas revoluções sociais marcaram de maneira notável o século passado, entre as quais chama a atenção aquela que resultou no papel significativamente maior desempenhado pelas mulheres nas sociedades ocidentais desenvolvidas. "A entrada em massa de mulheres casadas [...] no mercado de trabalho e a sensacional expansão da educação superior formaram o pano de fundo [...] para o impressionante reflorescimento dos movimentos feministas"²⁶.



Carlota Joaquina, princesa do Brasil



FOTO: ACES DO CINEMA/TECA BRASILEIRA



Cartaz do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*

É verdade, porém, que essas revoluções não significaram uma transformação imediata da situação das mulheres. E, embora os movimentos feministas tenham se vinculado, inicialmente, ao ambiente da classe média dita educada, "é provável que na década de 1970, e sobretudo na de 1980, uma forma política e ideologicamente menos específica de consciência feminina se espalhasse entre as massas do sexo (que as ideólogas agora insistiam que devia chamar-se 'gênero')"²⁶.

Enquanto nos Estados Unidos e em boa parte da Europa Ocidental o proeminente florescimento dos movimentos feministas deu-se a partir de 1960, no Brasil tal fenômeno só pôde ser vivenciado mais tarde, haja vista que naquela década o país sofreu um golpe militar que instaurou uma longa ditadura. Não obstante, "foi no ambiente do regime militar e muito limitado pelas condições que o país vivia na época, que aconteceram as primeiras manifestações feministas no Brasil na década de 1970"²⁷.

O período político conhecido, no Brasil, como redemocratização possibilitou que o feminismo mobilizasse as

mais diversas mulheres. A disseminação da luta feminista criou um ambiente propício, em favor da reabertura e da efervescência cultural no país – que, aliás, permitiram às mulheres participar de maneira mais ativa da produção simbólica nacional, e, conseqüentemente, da cinematografia brasileira.

Nesse contexto, Fernando Collor de Mello foi o primeiro presidente eleito de forma democrática, através de eleições diretas, após a ditadura militar. Todavia, os dois primeiros anos da década de 1990 estão entre os piores do caminho trilhado pelo cinema brasileiro²⁸. O presidente, alinhado aos ideais neoliberais dominantes, com a extinção da Fundação do Cinema Brasileiro, do Concine e da Embrafilme, suprimiu as principais fontes estatais de financiamento e apoio à produção cinematográfica brasileira.

A destituição de Collor por *impeachment*, em 1992, levou seu vice, Itamar Franco, a assumir a presidência. Durante o "mandato-tampão", ocorreu aquilo que se convencionou chamar de "Retomada do cinema brasileiro", cuja "expressão 'retomada' [...] ressoa como um *boom* ou um 'movimento' cinematográfico, [...] longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes"²⁹. Para alguns, o que se deu foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com a desativação da Embrafilme, logo restaurada por meio do rateio dos próprios recursos da extinta empresa estatal, com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

Dessa iniciativa do governo saiu parte da verba para a produção do filme que se tornou o símbolo da Retomada, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati. "Produção artesanal, *Carlota* foi rodado com poucos recursos e distribuído pela própria diretora, a atriz Carla Camurati, que fazia sua estreia na direção de longas-metragens, já com experiência em curtas"³⁰.

Chama a atenção o fato de um filme dirigido por uma mulher ter sido considerado símbolo do Cinema da Retomada, levando em conta que há algumas décadas as mulheres não ocupavam o lugar de sujeitos que filmam no cinema brasileiro, especialmente em longas-metragens.

Nos anos 1990, 36 longas-metragens foram realizados por mulheres⁷. E, segundo observa Lúcia Nagib (2002), o fenômeno inesperado da explosão do número de diretoras – se comparado à quantidade significativamente superior de cineastas homens – se deu na segunda metade da década. Aliás, “a prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor”⁸. Dali em diante, ou seja, do movimento conhecido como Cinema da Retomada até o cinema produzido nos dias de hoje – que aqui chamamos de cinema contemporâneo –, as mulheres não pararam mais de realizar filmes, salvo em alguns períodos de crise na cinematografia brasileira, a exemplo do momento cultural pouco fecundo no país, resultante da desvalorização do real, em 1999.

No emergente papel de cineastas, desempenhado quase sempre (e historicamente) por homens, as mulheres têm a possibilidade de contar versões diferentes e alternativas, que ofereçam formas de resistência às tradicionais imagens e discursos fílmicos que as retratam enquanto gênero e sexo enrijecidos, visto que “o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação”⁹.

Nesse sentido, enquanto diretoras, elas podem assumir sua voz, tomando o lugar de fala; portar-se como o sujeito de suas próprias representações, rasurando o posto de objeto que lhes foi delegado; e contribuir para o

desmonte do discurso dominante inerente ao homem, fazendo de seus projetos artísticos espaços de criação de novos enunciados – “paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa”¹⁰ ou um conjunto de proposições repetidas que adquirem a aparência de verdade.

Para cada mulher posicionada no lugar de sujeito social, diante da dificuldade de se articular e se expressar através de si mesma, sem as amarras e alienações típicas de um ambiente simbólico marcadamente controlado pelos homens, possivelmente resta, conforme assinala “Claudine Herrmann, [...] encontrar (e falar a partir dele) um espaço vazio, a terra de ninguém a qual ela pode pelo menos chamar de sua. [...] Ou, como Kristeva enfatiza, ‘estranhas à linguagem, as mulheres são visionárias, dançarinas que sofrem enquanto falam’”¹¹.

Assim, a emergência feminina na produção cinematográfica brasileira, ainda que inevitavelmente a coloque de frente com a complexidade de uma linguagem por tanto tempo desconhecida e inacessível, permitiu que as mulheres passassem do patamar de objetos filmados à condição de realizadoras, controladoras de suas próprias imagens e discursos, podendo romper com a tradição dominante quando “apresentam imagens novas de mulheres que desmentem aquelas que o cinema comercial constrói a partir de sua posição patriarcal”¹².

O cinema feito por/sobre mulheres, estimula “a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e ainda são –”¹³ os objetos clássicos do cinema convencional; e, além disso, permite o questionamento do regime da “verdade” mediante o qual se estabelecem e se constroem novas verdades, motivadas pelo desejo de ser reconhecido pelo outro¹⁴.

Enquanto diretoras, elas podem assumir sua voz, tomando o lugar de fala; portar-se como o sujeito de suas próprias representações, rasurando o posto de objeto que lhes foi delegado.

Nas narrativas cinematográficas mais habituais, em que o masculino fala sobre/pelo feminino, em muito incomoda o fato de as mulheres serem representadas como “o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo” e, portanto, constituídas enquanto “o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem”¹⁵, como se existissem somente enquanto uma residual extensão ou o contrário deles, ou seja, um outro que não é homem.

A possibilidade de as mulheres, quando/se alocadas no papel de realizadoras de filmes que abordam o feminino, investirem em outras formas de expressão do gênero e da sexualidade, atribuindo-lhes novos sentidos e repensando as velhas convenções, relaciona-se com o fato de que o cinema, segundo as análises de Teresa de Lauretis (1993), funciona ao mesmo tempo como um aparato material e uma prática significadora, em que os sujeitos sociais são envolvidos, constituídos, mas nunca esgotados.

A esse respeito, vale sinalizar que nada há de universal na configuração das relações de gênero a não ser o fato de que elas são sempre construídas¹⁶. Então, no âmbito do cinema dirigido por mulheres, quando este se abre para a esfera do reconhecimento das múltiplas expressões femininas, revelam-se novas imagens temáticas capazes de focar positivamente as diferenças infundáveis entre/das mulheres. Assim, elas “tornam-se minoria não assujeitada a um princípio majoritário quando se engajam na multiplicidade dos devires-mulheres e deixam de se reduzir, mesmo revoltadas, ao ‘segundo sexo’¹⁷ – em referência à expressão cunhada por Simone de Beauvoir.

O cinema constitui o lugar da transformação, do im- permanente, do reversível, da experimentação e, por que não, do questionamento. A mudança substancial na representação das mulheres, possivelmente, não se dará “nem na exterioridade das relações estratégicas (ao poder) nem na interioridade dos estados de dominação, mas traçando uma linha de fuga ‘entre’ os dois, através das técnicas e dos dispositivos que impedem os estados de dominação de fecharem todo espaço de criação dos possíveis”¹⁸.

As novas visibilidades e “dizibilidades” produzidas sobre/por mulheres (*minorias* ainda subalternizadas) podem, na contemporaneidade, conhecer sua transformação mais profunda: por um lado, tirando o foco da ocupação do poder dominante pelas mulheres, isto é, da passagem das margens ao centro, que, aliás, não colocaria fim às instâncias de dominação; e, por outro, atentando o olhar para a potência transformadora das tecnologias sociais que, como o cinema, permanecem sempre abertas à emergência dos devires-minoritários, dos devires-mulheres.

Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63

***EMANUELLA LEITE RODRIGUES DE MORAES** é doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fez doutorado sanduíche em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é curadora da Mostra *Elas - Filmes dirigidos por Mulheres e pós-doutoranda da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).*

REFERÊNCIAS

1. HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 305-306.
2. *Ibid.*, p. 305.
3. PINTO, Céli Regina J. *Feminismo, história e poder*. Revista de sociologia e política, Curitiba, n. 36, v. 18, junho de 2010.
4. NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
5. *Ibid.*, p. 13.
6. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)*. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008. p. 141.
7. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Retrospecto em fragmentos*. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
8. NAGIB, Lúcia. *Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada*. Devires, Belo Horizonte, n. 1, v. 9, jan/jun 2012, p. 19.
9. LAURETIS, Teresa de. *Através do espelho: mulher, cinema e linguagem*. Estudos feministas, Florianópolis, n. 1, 1º semestre de 1993, p. 99.
10. LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 209.
11. KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 136.
12. *Ibid.*, p. 131.
13. LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p. 38.
14. BUTLER, Judith. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. In: _____. *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
15. LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 209.
16. MACHADO, Lia Zanotta Machado. *Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? Série Antropologia, Brasília: Departamento de Antropologia/UNB, n. 284, 2000*. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wpcontent/uploads/2012/08/MACHADO_GeneroPatriarcado2000.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2014.
17. LAZZARATO, Maurizio. *Política da multiplicidade*. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 150.
18. *Ibid.*, p. 157.