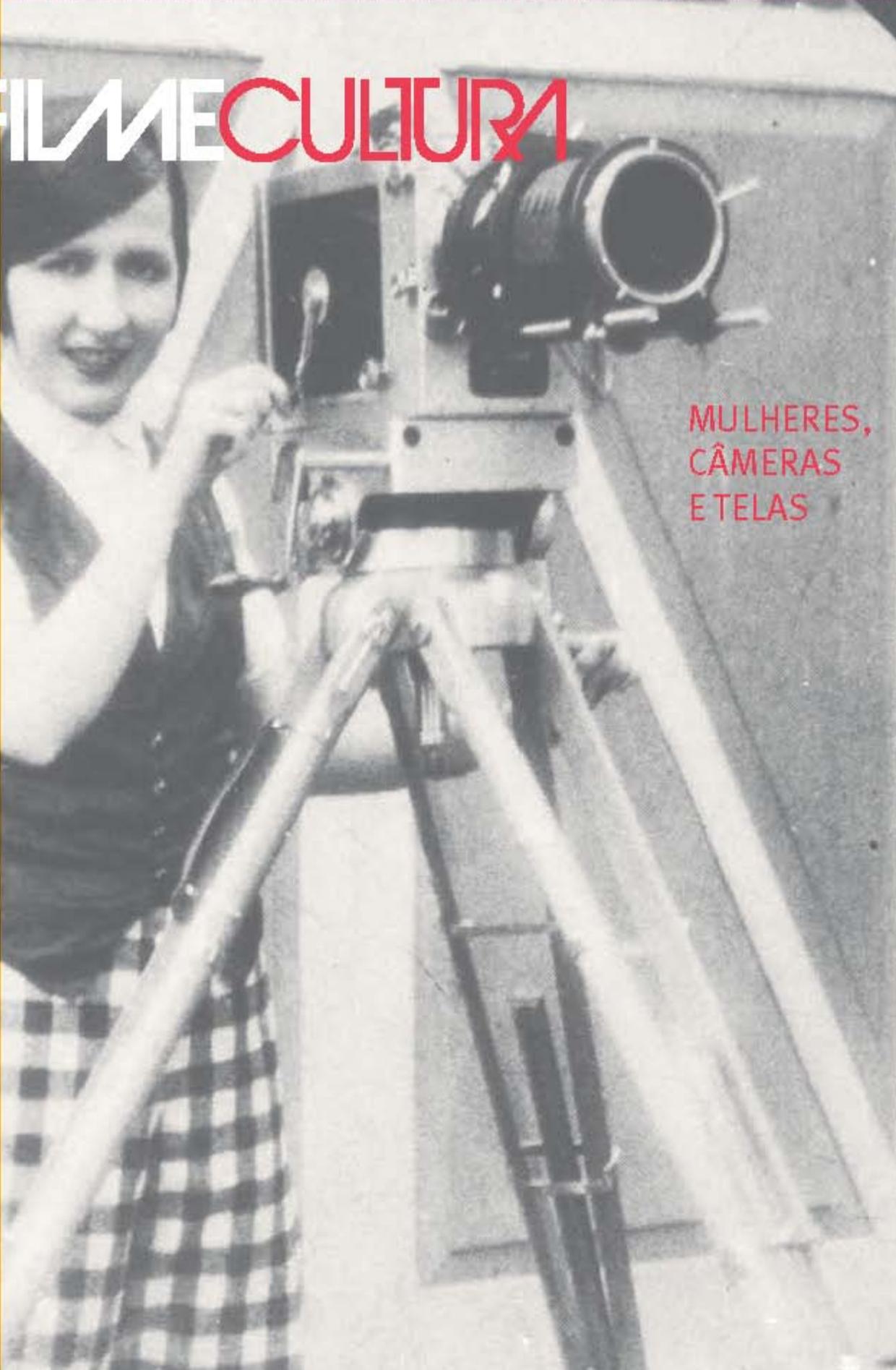


33

## FILME CULTURA



MULHERES,  
CÂMERAS  
E TELAS





Carmen Santos

- 4 HOMENAGEM: EVA HIL**  
**5 HOMENAGEM: ELIANE LAGE** **6 AS REALIZADORAS MULHERES**  
**EO CINEMA CONTEMPORÂNEO** EMANUELLA LEITE RODRIGUES DE MORAES  
**12 ENTREVISTA: JORANE CASTRO** **17 HOMENAGEM: CARLA CIVELLI**  
**18 COMO NOSSOS PAIS: IDENTIDADE, FEMINISMO**  
**E CRISE DA FAMÍLIA TRADICIONAL** IGOR MESQUITA FERREIRA  
**22 E AGORA, ADÉLIA SAMPAIO?**  
**24 ATUALIZANDO** TATA AMARAL E CARU ALVES DE SOUZA  
**26 A REFORMULAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA**  
**INDEPENDENTE NACIONAL** PE SOBRINHO  
**31 HOMENAGEM: ODETE LARA** **32 CURTAS: QUEM MATOU ELOÁ?** LÍVIA PEREZ  
**36 CURTAS: RAINHA** SABRINA FIDALGO  
**38 O TRIUNFO DE GILDA DE ABREU E**  
**A BRASILIDADE EM O ÉBRIO** LETÍCIA MAGALHÃES PEREIRA  
**42 LÁ E CÁ: PIONEIRAS LÁ E CÁ** JULIANA COSTA **56 OUTRO OLHAR: QUEEROÍNAS,**  
**HEROÍNAS E PSEUDO-HERÓIS** ELEONORA MENEZES DEL BIANCHI  
**61 HOMENAGEM: HELENA SOLBERG** **62 PERFIL: DANDARA** **68 PERFIL: CRISTINA AMARAL**  
**72 ENTREVISTA: ELIZA CAPAI** **78 TESTES DE REPRESENTATIVIDADE: A MULHER NOS**  
**SUCESSOS DE BILHETERIA BRASILEIROS** NATÁLIA DE ANDRADE BRANDINO  
**83 HOMENAGEM: HELENA IGNEZ** **84 NÃO É UM FILME CASEIRO** WALESKA ANTUNES  
**88 REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO EM O SOM AO REDOR**  
**E BOA SORTE, MEU AMOR** LARA BARQUETA BIONE  
**94 UM FILME: VAZANTE** RODRIGO FONSECA  
**98 MULHERES E A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO BRASIL** DAFB  
**102 UM LIVRO: NORMA BENGELL** GABRIELA SOUSA DE QUEIROZ  
**106 PENEIRA DIGITAL** LINA TÁVORA **109 HOMENAGEM: TEREZA TRAUTMAN**  
**110 PROGRAMADORA BRASIL** CAIO JULIO CESARO  
**112 OBSERVATÓRIO DA POLÍTICA AUDIOVISUAL** LINA TÁVORA  
**116 CINEMATECA DE TEXTOS** **122 CINEMABILIA**  
**126 INFORME CINEMATECA BRASILEIRA** **127 INFORME CTAV**  
**128 HOMENAGEM: ANA MARIA MAGALHÃES**

PRESIDENTE DA REPÚBLICA **MICHEL TEMER**  
MINISTRO DA CULTURA **SÉRGIO SÁ LEITÃO**  
SECRETÁRIA-EXECUTIVA **MARIANA RIBAS**  
SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL **JOÃO BATISTA SILVA**  
DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE POLÍTICAS AUDIOVISUAIS **ANA PAULA SYLVESTRE**  
COORDENADORA-GERAL DO CTAV **LIANA CORRÊA**  
COORDENADORA-GERAL DA CINEMATECA BRASILEIRA **OLGA FUTEMMA**

**EDIÇÃO 63 DA FILME CULTURA**

**SUPERVISÃO GERAL/EDIÇÃO** LINA TÁVORA (MTB 0001654/CE)

**COMISSÃO EDITORIAL** ANA PAULA SYLVESTRE, BÁRBARA ALPINO, GABRIELA SOUSA DE QUEIROZ, JOANA LIMA, LINA TÁVORA, LUCIANA RODRIGUES, PATRÍZIA VELOSO, RAFAEL GAZZOLA, RISLA MIRANDA

**EQUIPE CHAMADA PÚBLICA** ANA CLARISSA REIS, LIANA MELO, LUCIANA RODRIGUES E MONIQUE LOBO

**ESTAGIÁRIA** LUANA ALEXOPULOS

**SELECIONADOS CHAMADA PÚBLICA / REVISTA IMPRESSA** ANA CAROLINA DOMINGUES, DANDDARA, ELEONORA MENEZES DEL BIANCHI, EMANUELLA LEITE RODRIGUES DE MORAES, IGOR MESQUITA FERREIRA, LARA BARQUETA BIONE, LETÍCIA MAGALHÃES PEREIRA, NATÁLIA DE ANDRADE BRANDINO, PE SOBRINHO, WALESKA ANTUNES

**ARTICULISTAS CONVIDADOS** ADÉLIA SAMPAIO, CAIO JULIO CESARO, CARU ALVES DE SOUZA, COLETIVO DAFB, CRISTINA AMARAL, JULIANA COSTA, LÍVIA PEREZ, RODRIGO FONSECA, SABRINA FIDALGO, TATA AMARAL

**PROJETO GRÁFICO ORIGINAL** MARCELLUS SCHNELL

**PRODUÇÃO DE PROJETO GRÁFICO** MARINA THOMÉ | ESTÚDIO CRUA

**DIAGRAMAÇÃO** JULIANA R. AZEVEDO

**PRODUÇÃO GRÁFICA** ASSOCIAÇÃO DE COMUNICAÇÃO EDUCATIVA ROQUETTE PINTO (ACERP)

**REVISÃO** BÁRBARA ALPINO, RAFAEL GAZZOLA, RISLA MIRANDA, LIGIA FARIAS

**APOIO** AMANDA GIGLIO, CAIO BRITO

**AGRADECIMENTOS** ALICE ANDRADE DRUMMOND, ALICE GONZAGA, ANA CAROLINA TEIXEIRA SOARES, ANA MARIA MAGALHÃES, ANDRÉ MANTELLI, BETO AMARAL, BETSE DE PAULA, CHRISTINA CANECA, DANIEL CHIACOS, DAVID MEYER, ELIZA CAPAI, EMILIE LESCLAUX, FLÁVIA TONALEZI, GUILHERME LUIGI, HELENA IGNEZ, HELENA SOLBERG, ISABEL JOFFILY, JORANE CASTRO, JOSÉ RENATO BERGO, JULIA MURAT, JULIA ZAKIA, KLEBER MENDONÇA FILHO, LARISSA LIMA, LEO LARA, LULA ARAUJO, MARCELO GUERRA, MARCO NOVACK, MARIO CAILLAUX, MARIANA TAVARES, MARIANA VIANNA, MARIZA LEÃO, MARJA CALAFANGE, NATHALIA TEREZA, OCTÁVIO CARDOSO, PAPRIKA FOTOGRAFIA, PATRÍCIA CIVELLI, PEDRO ROSSI, PEDRO SEVERIEN, PEDRO SOTERO, PRISCILA PRADE, SARA SILVEIRA, SERGE ZEITOUN, TEREZA TRAUTMAN, THIAGO PIMENTEL.

BURITI FILMES, CABOCLA FILMES, CINÉDIA, COEVOS FILMES, DEZENOVE SOM E IMAGEM, ESQUINA FILMES, FUNARTE, LIAISON CINÉMATOGRAPHIQUE, MERCÚRIO PRODUÇÕES, MEMÓRIA CIVELLI PRODUÇÕES CULTURAIS, MIGDAL FILMES, MORENA FILMES, ORQUESTRA CINEMA STUDIOS, UNIVERSO PRODUÇÃO.

Filme Cultura é uma realização da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), a Cinemateca Brasileira (CB) e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp).

**REVISTA.CULTURA.GOV.BR**

## OS DADOS ESTÃO VINDO À TONA.

A disparidade de gênero nas obras audiovisuais – na representação e na chefia das funções do fazer cinema – é imensa. Quando o recorte, além de gênero, é também de raça, os números são alarmantes. Em 2017, é hora de dedicar uma edição da revista Filme Cultura só à relação das mulheres com o audiovisual.

A partir da temática **Mulheres, Câmeras e Telas**, abrimos, mais uma vez, uma chamada pública para artigos. Convidamos também outras e outros para se juntarem ao coro na reconstrução de uma história que, além de marginal, é constantemente apagada. Assim, torna-se necessário, inclusive, ressignificarmos a nossa memória para que, quando pensarmos em Méliès, o nome de Alice Guy apareça também; que quando a importância de Griffith for ressaltada, possamos debater sobre Lois Weber; ou que possamos ter mais material para entender o cinema de Dorothy Arzner sob a perspectiva feminista e *queer*. Nas nossas referências, é preciso entender se, de fato, o primeiro longa dirigido por uma mulher no Brasil foi apenas na década de 1930, com Cleo de Verberena. E, quando se falar de Humberto Mauro, é preciso recontar a história de Carmen Santos; e entender que, como Gilda de Abreu, mulheres também podem fazer *blockbusters* e não apenas filmes considerados de nichos.

Pioneiras também foram as mulheres negras que conseguiram – enfrentando não apenas o machismo, mas também o racismo – fazer cinema no Brasil. Temos, assim, Adélia Sampaio, Cristina Amaral, Dandara e Sabrina Fidalgo, que nos fazem pensar um pouco dessa história em perspectivas tão fortes e pessoais.

Mas a retomada dessas pioneiras – em artigos e peças de arquivo – é só um pedaço desta colcha de retalhos nada homogênea e muito menos consensual. Convidamos todas e todos para pensarmos juntos também sobre a representação da mulher em filmes brasileiros, aplicando, inclusive, testes de representatividade; o cinema contemporâneo nacional e suas possibilidades de subversão no audiovisual independente; a violência contra a mulher e as formas de representá-la sem seguir os mesmos preceitos – nefastos – das grandes mídias; e até a possibilidade de desconstrução de uma base narrativa tão seguida e idolatrada, mas que não contempla a trajetória das mulheres.

Estas mais de cem páginas ainda dizem muito pouco sobre o que é preciso ser dito, recontado, reconstruído. Mas demos um passo. Sempre. Acreditando na construção de narrativas colaborativas, trouxemos impressões, teorias e sentimentos, sem hierarquias. Expomos indícios – e não conclusões – sobre cinemas de mulheres. No plural.

# MULHERES, CÂMERAS E TELAS

FOTO: G. BASSANI - UNIVERSITÀ LORENZO DI CEJA



**EVA  
NIL**

**ATRIZ (1909-1990)**



# ELIANE LAGE

ATRIZ (1928-)

## 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.

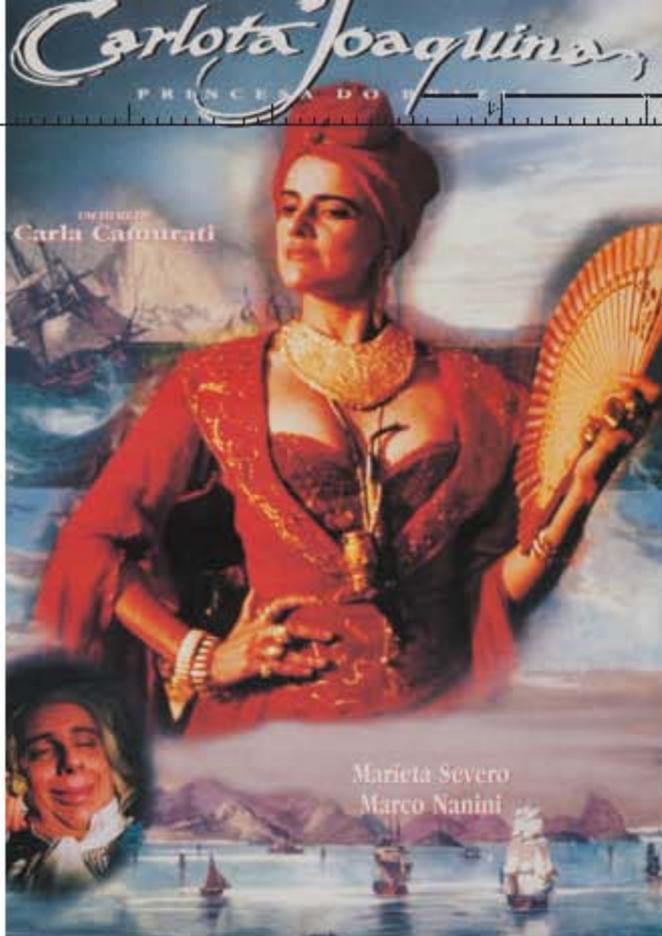
Algumas revoluções sociais marcaram de maneira notável o século passado, entre as quais chama a atenção aquela que resultou no papel significativamente maior desempenhado pelas mulheres nas sociedades ocidentais desenvolvidas. "A entrada em massa de mulheres casadas [...] no mercado de trabalho e a sensacional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



*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')"<sup>26</sup>.

Enquanto nos Estados Unidos e em boa parte da Europa Ocidental o proeminente reflorescimento 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"<sup>27</sup>.

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 brasileiro<sup>28</sup>. 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"<sup>29</sup>. 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 rodada 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"<sup>30</sup>.

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 mulheres<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup>.

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”<sup>10</sup> 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’”<sup>11</sup>.

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”<sup>12</sup>.

O cinema feito por/sobre mulheres, estimula “a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e ainda são –”<sup>13</sup> 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 outro<sup>14</sup>.

## 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”<sup>15</sup>, 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 construídas<sup>16</sup>. 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’<sup>17</sup> – 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”<sup>18</sup>.

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](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.

## DO PARÁ PARA O MUNDO: O CINEMA DE JORANE CASTRO

**HÁ MUITOS BRASIS.** Todavia, o brasileiro é educado para encarar o seu vasto país sob o prisma do cinema produzido no eixo Rio-São Paulo. Para agravar a situação, o olhar é marcadamente masculino. Tal situação demanda a existência de um cinema de perspectiva feminina, mais próximo da linha equatorial e voltado para realidades regionais normalmente invisibilizadas. A cineasta paraense Jorane Castro, que também é pesquisadora e professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA), é uma referência desse cinema.

Graduada em Cinema pela Université Paris 8, mestre em Cinema pela Université Paris 7 - Université Paris Diderot, Paris, França, além de ter estudado Direção de Elenco e Roteiro na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em Cuba, Jorane dirigiu 16 curtas-metragens, entre 1995 e 2011, a maior parte pela sua produtora, Cabocla Filmes, criada em 2000. Dentre eles, destaca-se *Ribeirinhos do asfalto* (2011), que conta com a também paraense Dira Paes no elenco. Lançou recentemente seu primeiro longa, *Para ter onde ir*. O filme participou da Mostra Competitiva no Festival do Rio 2016, além de ter recebido prêmios em outros festivais.

**FILMECULTURA** Sua relação com a fotografia é até hoje muito forte, e está na raiz do que a levou a se tornar uma realizadora. Em que momento você decidiu trilhar o caminho do Cinema?

**JORANE CASTRO** A minha proposta, quando fazia fotografia, sempre foi trabalhar com cinema. Não como fotógrafa de cinema, mas minha expressão artística sempre tinha uma relação com o movimento, com uma narrativa. A fotografia não foi algo que me levou ao cinema, mas o paliativo que eu podia naquele momento realizar: fazer cinema com imagens fixas. Estamos falando de uma época em que tudo era analógico, era negativo 35mm ou 16mm, então não dispúnhamos de facilidade de acesso a equipamentos como hoje. Eu queria fazer cinema e não podia, porque ainda não tinha os recursos técnicos. Veio então a virada do século. Meus primeiros filmes, como *As mulheres choradeiras* (2001) e *Invisíveis prazeres cotidianos* (2004), foram em película. Enquanto não consegui produzir cinema, a vontade era compensada com a cinefilia. Assistia a muitos filmes, escrevia sobre, lia a respeito de diretores, ia a cineclubes, sessões em horários como dez da manhã e meia-noite, apesar de ainda ser adolescente. Nesse sentido, sempre fui pesquisadora de cinema.



foto: ocêdo castor

Jorane Castro nas filmagens de *Para ter onde ir*



Para ter onde ir

**Você é motivo de orgulho para o Estado do Pará. Como conseguiu espaço no mercado audiovisual e que dificuldades encontrou e ainda encontra, como mulher, para fazer cinema?**

Eu levo muito a sério a minha profissão. Acho que quando você gosta da atividade que faz, como eu gosto de cinema, você tem que buscar formação e informação. Por isso, eu já havia lançado curtas como *As mulheres choradeiras* e *Invisíveis prazeres cotidianos* quando resolvi estudar em Cuba, onde passei seis meses. Eu me fomei em cinema na França. Isso porque, na época em que eu era pré-universitária, não havia escolas de Cinema no Brasil como hoje.

E, sim, é difícil ser mulher no set do cinema porque, por enquanto, nossas equipes são muito masculinas. Temos algo em torno de 10 a 15% de mulheres, e o restante é composto por homens. É engraçado que comigo às vezes perguntam: "Você trabalha com o quê?". Eu respondo que trabalho com cinema, e então: "Você é atriz?". O lugar da mulher no cinema, aquele em que ela pode existir, é o de atriz, o da beleza intocável. Há muitos casos de atitudes machistas de pessoas da minha equipe em relação a mim, apesar de eu estar liderando como diretora. Nunca foi fácil, sempre tive que enfrentar problemas dessa natureza. Mas penso que, se eu fizer cinema como mulher, paraense, e na Amazônia, provavelmente será mais fácil para as meninas que virão depois de mim. Então, talvez eu seja uma desbravadora em termos políticos de espaço no audiovisual amazônico.

**Em seus filmes, você diria que há uma preocupação em desenvolver personagens femininas, destacando a perspectiva da mulher? Em quais trabalhos isso fica mais notório?**

Quando eu começo a escrever uma história que vai virar um filme, penso sempre em personagens femininas. Não por não gostar de personagens masculinos. Fiz um filme que amo, chamado *O time da croa* (2014), sobre pescadores de Ajuuteua (PA). É só que me sinto mais próxima do universo feminino. Por exemplo, quando escrevo ficção, meu tema é a mulher, porque me sinto identificada com a vida feminina. O próprio documentário *Mulheres de Mamirauá* (2008), que fui convidada a dirigir e trata de uma reserva de desenvolvimento sustentável no Estado do Amazonas, é também um filme sobre mulheres.

Quando me proponho a criar, minha sensibilidade e minha vivência fazem com que eu possa construir personagens mulheres mais interessantes do que eu faria com personagens homens. Se for para criar um homem, talvez fique um pouco mais estereotipado. É um exercício que ainda tenho que fazer. Portanto, numa análise panorâmica, em *As mulheres choradeiras* são três mulheres protagonistas; se você vai mais adiante, em *Ribeirinhos do asfalto*, que é outra ficção, o universo é também de mulheres (a mãe, a filha, a prima, a amiga que vende flores); aí você chega agora no meu longa-metragem, *Para ter onde ir*, e são, de novo, três mulheres na estrada. Nota-se, então, que o feminino é

recorrente, sim, na minha filmografia. E não faço isso porque é o tema do momento; é algo que sempre me moveu, tanto que meu primeiro curta, de 2001, era uma história de mulheres extraordinárias, mágicas até. E meu próximo longa provavelmente será outro filme de universo feminino.

**Além de personagens femininas fortes, seu cinema está engajado na busca por um regionalismo que exalte a Amazônia e problematize questões locais. Quais preocupações você apontaria como centrais em seu projeto enquanto cineasta?**

Já realizei filmes que não são ambientados na Amazônia, como é o caso do meu primeiro trabalho para televisão – *Ici aussi c'est le monde* –, feito por volta de 2002 ou 2003, que foi produzido para a TV francesa e rodado na África. E por ter, na minha carreira, produzido em tantos lugares, não sou só uma cineasta amazônica. A questão é que na Amazônia é como se meu trabalho desabrochasse melhor. Porque o meu amor por essa região é muito grande, e o meu conhecimento sobre a região é maior que de qualquer outro lugar. Conheço as plantas, o cheiro da lama depois que a maré baixa, a força da corrente dos rios, o frio da água do Igarapé... Essas coisas todas são epidérmicas, porque nasci e cresci aqui. Por isso, tenho um prazer enorme em filmá-las, e acho que o faço com propriedade, justamente por ter essa memória sensorial. Você não pode pensar a Amazônia sem pensar em sensações; não pode pensá-la sem lembrar da chuva que você pegou quando descia de um ônibus ou entrava em uma casa – essa chuva que daqui a três minutos já passou e a cidade se encheu de sol novamente. Essa construção identitária me ajuda a criar meus filmes. A Amazônia está dentro de mim. Ou como diz uma frase que eu gosto muito, do poeta paraense Max Martins, “Eu não escrevo a Amazônia, é a Amazônia que me escreve”.

**Em que medida sua produtora, a Cabocla Filmes, tem sido decisiva na concretização de seus projetos?**

A Cabocla foi criada em 2000, época em que não havia muitas produtoras, nem a Ancine (Agência Nacional do Cinema). Surgiu num contexto desértico, em que não havia quase empresas que se dedicavam só ao cinema, até porque ela não produz outro tipo de atividade que não seja cinema e televisão. É uma empresa que existe para fomentar projetos – já produzi projetos de outras pessoas também. Atualmente, o mercado está tão fechado que você avança muito pouco se não tiver um CNPJ. Isso advém da necessidade de profissionalizar o mercado. Cinema é arte, mas é indústria também. Por ano, o cinema brasileiro movimenta cerca de um bilhão de reais. Nosso desejo é que isso aumente cada vez mais, permitindo que as pessoas vivam de cinema – e dignamente, não o fazendo como *hobby*.

**Sabemos que no Brasil, em comparação com outros países, é preciso lidar com a falta de incentivos para a produção cinematográfica. O que você acredita ser necessário para que melhorem as oportunidades para jovens realizadores no campo audiovisual do Estado e, sobretudo, para que mulheres ganhem mais espaço?**

A falta de incentivos é uma ilusão. Nós somos um país que investe muito dinheiro no cinema, com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O que está faltando é descobrir uma maneira de as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, cujas produções são as menores, acessarem mais esse fundo. A primeira parte da minha carreira eu fiz via editais de curta-metragem da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), que são abertos, inclusive, para pessoas físicas. Então eu acho que existe um espaço para se encontrar financiamento e fazer cinema. Você que quer começar no meio, escreva um projeto bem feito, bem orçado... e bem argumentado. Você tem que argumentar por quê você quer contar aquela história e como pretende realizá-la. Dessa forma, as pessoas conseguem ganhar seu espaço, tanto homens como mulheres. Vale lembrar que no Festival do Rio de 2017, nove filmes foram selecionados e, destes, sete foram dirigidos por mulheres.

**Além de cineasta, você também é professora e pesquisadora do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará, a UFPA. Como tem sido a experiência de lecionar no curso e quais pesquisas vem desenvolvendo?**

Fui convidada pelo professor Afonso Medeiros, da UFPA, para ajudar a pensar a graduação em Cinema, inaugurada em 2010 e vinculada ao Instituto de Ciências da Arte. Portanto, me envolvi com o projeto do curso desde o início. Fui seduzida pelo projeto porque é muito legal você tentar ajudar as pessoas a fazer cinema na Amazônia, aprender a escrever um roteiro, a dirigir um filme... Então me encantei com essa possibilidade, fiz concurso e entrei na faculdade. É muito bom poder conviver com pessoas que são tão apaixonadas por cinema tanto quanto eu e tentar orientá-las com a experiência que eu já tenho, que é ao mesmo tempo prática e teórica. Estou dando aula de roteiro e direção, e também faço pesquisa na área que mais me interessa: o lugar da Amazônia no cinema e o lugar do cinema na Amazônia. Atualmente, estou desenvolvendo um projeto sobre documentários na Amazônia de 1995 a 2015.

**Seu longa, *Para ter onde ir* (2016), ainda não lançado em circuito comercial, foi vencedor dos prêmios de melhor direção, melhor atriz coadjuvante, melhor trilha sonora original e melhor de som no Festival Guarnicê, além de ter sido selecionado para a Mostra Competitiva Novos Rumos, no 18º Festival do Rio. Fale um pouco sobre esse último trabalho, destacando seu objetivo e a experiência de produção.**

Para mim, esse filme é um sonho realizado. Afinal, a gente segue uma carreira no cinema para fazer longa. Eu já tinha feito dois longos documentais, mas nunca um de ficção, porque é muito mais difícil; envolve mais custos, mais pessoas, figurino, direção de arte, então o filme acaba assumindo uma outra dimensão, até econômica, que é mais difícil de administrar.



*Para ter onde ir* está tendo uma carreira interessante. Já foi exibido em uns 15 festivais, incluindo países como Portugal, França, Espanha e África do Sul, e ganhou um prêmio em São Tomé e Príncipe. Conquistou ainda quatro prêmios no Guarnicê. Fiquei muito feliz, particularmente, com o de melhor direção, porque foi difícil alcançar essa linguagem, mas também um processo muito formador. E eu encontrei parceiros de trajetória muito bons, pessoas que pensam cinema também e que sei que ainda vão avançar comigo, em novos projetos.

Vale lembrar que já estamos trabalhando no lançamento do filme no circuito comercial, que ocorrerá em novembro de 2017, por meio da distribuidora O2 Play. Portanto, até o fim do ano, Belém, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife terão assistido ao longa.

*Texto selecionado do Edital Filme Cultura Edição 63*

**\*LIGIA MESQUITA FERREIRA** é de Belém (PA). Advoga do pós-graduado em Direito de Família e das Sucessões, fez curso de crítica cinematográfica. É autor dos blogs *Dissecendo cinema* e *O grande ecrã contemporâneo*. Em 2016, recebeu prêmio de melhor crítica de cinema no Festival de Audiovisual de Belém (FAB).

# MULHERES CÂMERAS E TELAS

Foto: Reprodução/Arquivo de Imagens da Rede Globo

A photograph of a woman with short dark hair and a red headband, looking upwards. She is wearing a light-colored short-sleeved shirt over a dark top. She is holding a small, fluffy brown dog in her arms. The background shows a tree with pink flowers and a clear blue sky.

**CARLA  
CIVELLI**

**MONTADORA, ROTEIRISTA E DIRETORA (1921-1977)**

# ARTIGO



FOTO: PASCALIN PRINCE



## COMO NOSSOS PAIS: IDENTIDADE, FEMINISMO E CRISE DA FAMÍLIA TRADICIONAL

**PARECE QUE BELCHIOR** estava com razão quando disse: “Minha dor é perceber que, apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”. O músico, que morreu em abril de 2017, acaba de receber uma homenagem com o novo filme de Laís Bodanzky, que leva o mesmo nome de sua consagrada canção – imortalizada na voz de Elis Regina – e se erige a partir do mesmo mote.

Produzido pela Gullane, em parceria com a Globo Filmes, o quarto longa ficcional da diretora paulista já se impõe como um dos melhores lançamentos nacionais de 2017. A cineasta, que estreou na direção de longas com *Bicho de sete cabeças*, em 2000, integra a excelente safra de diretoras do cinema brasileiro pós-retomada, que conta ainda com nomes como Lúcia Murat, Anna Muylaert e Tata Amaral, entre tantos outros.

*Como nossos pais* confirma que a realizadora tem domínio de seus desígnios enquanto artista. O filme foi o grande vencedor do Festival de Gramado, com seis Kikitos: filme, direção, atriz (Maria Ribeiro), ator (Paulo Vilhena), atriz coadjuvante (Clarisse Abujamra) e montagem (Rodrigo Menecucci). O roteiro é de Bodanzky em coautoria com Luiz Bolognesi.

Rosa (Maria Ribeiro) é uma mulher de 38 anos que sonha ser dramaturga, mas teve que se adaptar à realidade, isto é, ao sustento do lar e das duas filhas, porque seu marido, Dado (Paulo Vilhena), um antropólogo que realiza pesquisas na Amazônia, não possui renda suficiente para ajudar nas despesas da casa, o que leva Rosa a um emprego distante daquilo que almejava: ela escreve pôsteres de cerâmica de banheiro. Pertencente a uma família típica de classe média, sua mãe é socióloga e o pai, artista plástico. A ligação afetiva com Homero, o pai (interpretado por Jorge Mautner), é notadamente mais forte do que com Clarice, a mãe (vivida por Clarisse Abujamra), que a trata diferente de seu irmão e desmerece sua profissão em comparação com a do genro.

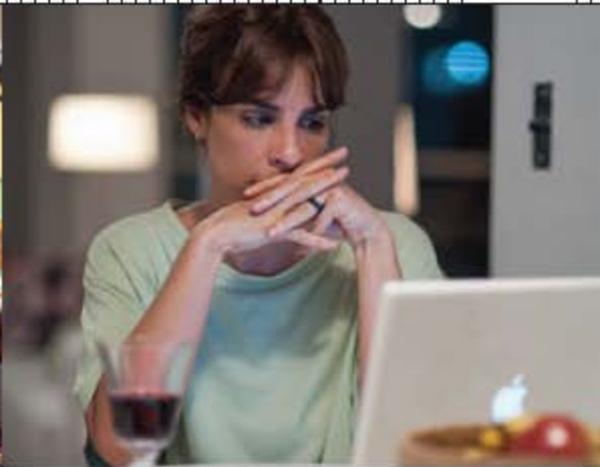
Um dia, após um almoço em família, a mãe lhe conta, sem preparação, que seu pai biológico é outro, sendo ela fruto de um caso com um sociólogo durante um congresso em Cuba. A partir desse momento, todo o alicerce sobre o qual Rosa construíra sua identidade desmorona, forçando-a a reavaliar sua vida.

Até que ponto achamos que nossa identidade é uma construção inteiramente pessoal? Se as Ciências Sociais, a Psicologia e o Direito já reconhecem como verdadeiros pais aqueles que criam, se o afeto se sobrepõe ao biológico, somos parte da família que nos deu amparo e educação. E quando descobrimos que um ente determinante na nossa criação não é o genitor, o quanto isto muda ou podemos permitir que mude em nossa visão autorreferente? A câmera segue Rosa nessa busca por si mesma, enquanto tenta não se deixar derrubar pelos seus problemas, tornando-nos cúmplices de sua jornada.

*Como nossos pais* é um libelo feminista, no qual o arco dramático da protagonista se constrói a partir do empoderamento que assume após o impacto da recente notícia. A homens e mulheres, são atribuídas diferentes responsabilidades, definidas por práticas culturais com base em supostas potencialidades e limitações de cada gênero.

Nessa abordagem, podemos contrapor duas cenas breves. Na primeira, o casal Rosa e Dado desperta, e o marido quer iniciar relação sexual com a esposa, mas ela, avessa à investida, levanta para acordar as filhas. O próximo plano enquadra os dois quartos com as portas abertas e a divisória ao centro, aproximando-se de uma edição em *split screen*: em um dos quartos, Dado está deitado preguiçosamente; no outro, vemos Rosa acordando as crianças para irem à escola. Este plano demarca bem os papéis culturalmente impostos.

Na segunda cena, Rosa sai para um passeio de bicicleta com Pedro (Felipe Rocha), pai de uma das crianças da



mesma escola que suas filhas. Quando Pedro tira a camisa publicamente, privilégio masculino, Rosa aproveita para fazer o mesmo. Afinal, por que as mamas são erotizadas e o peitoral masculino não? É o começo do empoderamento da protagonista, quando ela passa a não aceitar os papéis que a sociedade impõe à mulher. A cena é embalada pela canção *Super mulher*, de Jorge Mautner.

Com a notícia do caso da mãe, Rosa vê-se forçada a uma reflexão: quer ser como sua mãe e repetir até o que repudia? Ao se apaixonar por Pedro, Rosa, de início, assume a transgressão da mãe. Mas ela, agora, tomou as rédeas de sua vida.

Desta feita, o filme é sobre identidade, mas também sobre a dinâmica intergeracional, e incorpora uma crítica à estrutura tradicional da família, sugerindo a hipocrisia da monogamia e expondo o arcaísmo desse padrão imposto, que ainda carrega muito daquilo que descrevia Nelson Rodrigues em meados do século passado: o falso moralismo e uma vida de aparências, importando mais o modo como esse arranjo familiar irá se apresentar socialmente do que o bem-estar de seus membros.

Em um determinado momento, Rosa lembra de uma cena de sua infância, durante uma apresentação do pai, quando oflagrara traindo sua mãe com uma mulher mais jovem. Em uma outra cena, Rosa chega em casa e se depara com a irmã adolescente beijando outra menina no sofá. Sua reação é dizer a ela que faça aquilo em outro

lugar, pois ali estavam suas filhas – o que é contestado pela jovem. O pressuposto de que, em sua visão, aquilo é algo errado, mostra o quanto ela foi ensinada a assimilar somente o padrão heteronormativo tradicional de família. Detalhes como esses perfazem a solidez e a coesão da crítica desenvolvida pelo roteiro.

Não há truques estéticos. O estilo é naturalista, como se desprende da montagem linear, da fotografia do espanhol Pedro J. Márquez – que aproveita ao máximo a iluminação natural e aposta na discricção da câmera –, e dos diálogos próximos da vida como ela é, elementos que conferem ao filme a virtude de abordar temas delicados com leveza. Cada um dos personagens, ambíguos como nós, tem seus erros e acertos, seus vícios e virtudes. Todos tentando sobreviver como podem e redirecionar seus sonhos para rumos pragmáticos, nos quais eles possam caber.

A matriarca da família era uma jovem socióloga sonhadora, da geração revolucionária dos anos 1960, quando foi ao congresso em Cuba; na velhice, tornou-se uma mãe e avó que considera ter tido uma vida satisfatória. O câncer que é diagnosticado não a aterroriza. O pai de Rosa, além de uma figura carismática, é um artista talentoso, porém financeiramente irresponsável, recebendo empréstimos da filha ou procurando se unir a uma mulher que possa sustentá-lo. Já o pai biológico alcançou o posto de Ministro da Casa Civil, e se sente mal com a falsidade de seus bajuladores e com as falcatruas que imperam na política. Dado realiza pesquisas



FOTOS: PRISCILA FRADE

etnográfica s entre tribos amazônicas, mas é irresponsável, infantil e sem compromisso com seu casamento; e Rosa tenta dar conta de todas as suas funções – trabalho tedioso, tarefas domésticas, relação com seus pais; mas não consegue disfarçar o estresse e a impaciência. O incômodo da sobrecarga mental da personagem nos contagia pungentemente.

Há, no filme, uma referência explícita à peça *Casa de bonecas* (1879), do norueguês Henrik Ibsen. Em uma conversa de supermercado, Rosa comenta com Pedro que a protagonista da obra, Nora, termina deixando tudo para trás, não precisando mais se submeter a um homem.

Rosa passa por situação análoga à da peça, visto que é o seu emprego que sustenta o lar e as duas filhas. Tal como o Dr. Rank, médico e amigo da família, se interessa por Nora, Pedro se interessa por Rosa. A metáfora da boneca também é evidenciada pelo modo como Rosa é tratada pela mãe, sobretudo na cena em que esta revela ter chorado muito quando, anos antes, a filha decidira doar suas bonecas, e que tem dificuldade de encará-la como adulta. E a decisão da heroína de Ibsen de abandonar o lar corresponde, aqui, à epifania tida pela heroína de Bodanzky quando compreende a lógica desigual de papéis na qual está inserida, toda a sobrecarga que foi obrigada a naturalizar e a necessidade de operar uma mudança nessa dinâmica. Se a solução mais simples de repensar o casamento parece não ter a mesma força dramática que o abandono do lar, basta que lembremos que o próprio

Ibsen escreveu uma versão alternativa do final, na qual isso não ocorre, versão essa que foi utilizada em encenações alemãs à época.

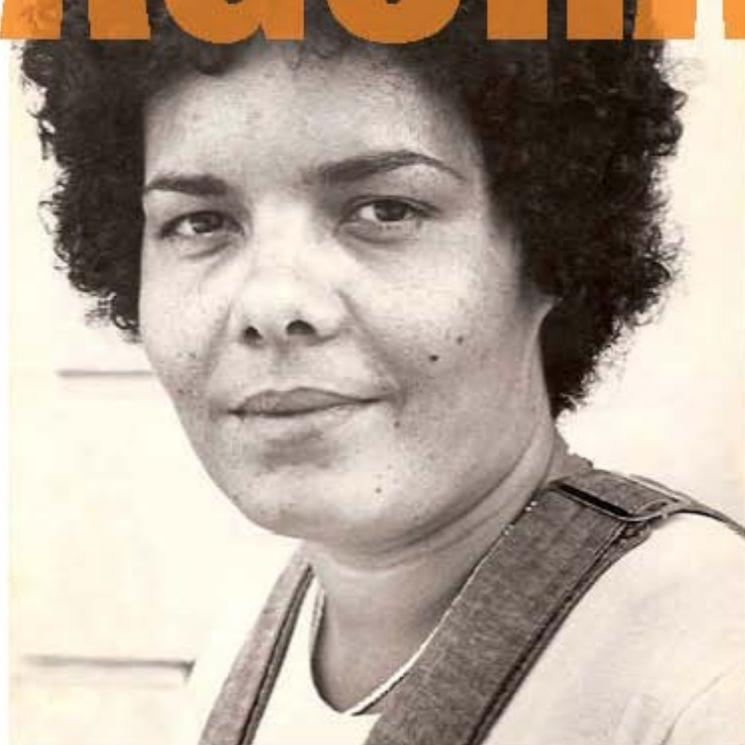
Há um exercício de metalinguagem no filme. Rosa está escrevendo uma peça feminista, cuja motivação surge a partir de suas experiências e com inspiração no que faria Nora após o fim da peça de Ibsen; assim como a própria Laís Bodanzky que, sendo mulher e vivendo neste mundo machista, escreveu e dirigiu este filme a partir de elementos autobiográficos.

Em seu discurso, quando do recebimento dos prêmios no Festival de Gramado, a diretora ressaltou os baixos índices de filmes dirigidos por mulheres no país, o que revela a predominância dos homens à frente das narrativas cinematográficas. Por trazer esta perspectiva da complexidade feminina e abordar questões caras à primavera feminista que se vê hoje no Brasil e no mundo, *Como nossos pais* soube emergir no tempo certo e se tornar um filme necessário.

Texto selecionado do *Edital Filme Cultura Edição 63*

**MIG OR MESQUITA FERREIRA** é de Belém (PA). Advogada pós-graduada em Direito de Família e das Sucessões, fez curso de crítica cinematográfica. É autora dos blogs *Dissecando cinema* e *O grande ecrã contemporâneo*. Em 2016, recebeu prêmio de melhor crítica de cinema no Festival de Audiovisual de Belém (FAB).

# E AGORA?



## ADÉLIA SAMPAIO

**“PIONEIRISMOS”** Assim, no plural, sendo a primeira mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem no Brasil, em 1984, sobre uma temática ainda pouco abordada, o amor lésbico, e sem recursos públicos. Na época, você tinha ideia de que, com *Amor maldito*, se tornava vanguarda no país?

**ADÉLIA SAMPAIO** Toquei minha vida acreditando que seria capaz de realizar filmes e jamais, em tempo algum, desejei ser vanguarda. A síntese era simples – uma jovem pobre negra com sonhos de se debruçar em uma janela cinematográfica e, através dela, falar do que via, pensava e acreditava.

**PORNOGRAFIA** Com a dificuldade para a distribuição do filme, foi dada como solução uma “jogada” no cartaz para passar um caráter de pornografia. Para você, como foi tomar a decisão de aceitar e essa mudança de entendimento para que o filme fosse exibido?

Foi complicado, mas como o filme é resultado de crenças conjuntas e cooperativismo, fizemos uma discussão conjunta e concluímos que, se fosse dessa forma que iríamos conseguir mostrar nosso trabalho, iríamos aceitar. Aceitamos, e o crítico Leon Caloff conseguiu ver além e ressaltou o que de sério abordava o filme.



FOTOS: KERRY FESSON



FOTO: KERRY FESSON

**FATOS REAIS** *Amor maldito* conta a história do amor entre duas mulheres – a jovem executiva Fernanda Mala (Monique Lafond) e a ex-miss, filha de um pastor evangélico, Suely Oliveira (Wilma Dias) – e do suicídio de uma delas. Qual foi a sua preocupação ao lidar com uma história baseada em fatos reais, como construir e essa narrativa com cuidado, respeito e dignidade?

Acho que o cuidado, o respeito e a dignidade têm que prevalecer em qualquer tema que abordamos. Essa é a minha visão de mundo. Desenvolvi a sinopse e pedi ao meu amigo José Louzeiro para escrever o roteiro. Já havia decidido quem seriam os atores. Fizemos muitas rodadas de café na casa do Louzeiro para que, debruçados no processo, conseguíssemos reproduzir a violência do tribunal. Todas as falas dos advogados são reais, não foram escritas. Copiamos dos autos.

**REDESCOBERTA** A partir da pesquisa da professora Edileuza Souza e da divulgação das cineastas Renata Martins e Juliana Gonçalves, seu filme – e sua história – renasce. Como é a recepção do seu longa e de sua cinematografia hoje em dia?

Costumo dizer que me sentia uma velha vassoura abandonada no fundo de um armário. Edileuza abre

essa porta e me ilumina. Desde esse dia que não paro de apresentar o filme, debater o tema, visitar quilombos e comunidades negras. Por outro lado, me estremeço ao pensar que o filme tem 34 anos e que nada, ou quase nada, mudou. Isso é triste.

**A ARCA** Como foi a decisão de falar sobre o cinema de mulheres da Retomada no seu próximo curta-metragem? Gosto muito de ler a Bíblia e, lendo parábolas, me utilizo delas para mostrar que o cinema brasileiro no pós-Collor foi reacendido pelas mulheres, com filmes de sucesso de crítica e público. Ainda não rodei porque ando às voltas com o meu longa-metragem *A barca dos visitantes*, um período doído e sofrido de 1968 a 1970. O *storyboard* do *Arca* está pronto. Vamos ver.

**SER MULHER, NEGRA E FAZER CINEMA** Infelizmente, a realidade em 1984 não era tão diferente da de hoje. Como é ser mulher, ser negra e fazer cinema no Brasil?

Difícil, sofrido e muito triste. Tem horas que dá medo, mas um sopro de voz de minha mãe me faz ouvir: "Para cima do medo, coragem, filha!" E, assim, lá vou eu. Dedico-me a essas andanças e a encorajar meninas negras e brancas a seguir, ter coragem e avançar.



FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

## 20 ANOS DE UM CÉU DE ESTRELAS

**UM CÉU DE ESTRELAS** é meu primeiro longa-metragem. Filmado em 1996, foi considerado pela crítica um dos três filmes brasileiros mais importantes da década de 1990. A produção conta a história de Dalva (Leona Cavalli), uma cabeleireira do bairro da Mooca, São Paulo, que ganha, em um concurso, uma viagem a Miami. Ao aceitar o prêmio, ela decide romper o noivado com seu namorado, Victor (Paulo Vespúcio Garcia), se livrando de uma relação opressiva. No dia de sua partida, Victor invade a sua casa e faz dela e de sua mãe, reféns. Todo o filme é contado sob a ótica de Dalva. Embora o filme tenha mais de 20 anos, a história que ele conta, infelizmente, permanece atual: a violência contra as mulheres e as relações abusivas que as limitam e matam. *Um céu de estrelas* foi um dos marcos da chamada Retomada do cinema brasileiro, juntamente com filmes como *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, de Carla Camurati, *Central do Brasil*, de Walter Salles,

*Baile perfumado*, de Lúcio Ferreira e Paulo Caldas, *Os matadores*, de Beto Brant, entre outros.

Entre 1990 e 1992, durante o governo de Fernando Collor de Mello, a produção brasileira havia sido praticamente interrompida. Os mecanismos de apoio à produção começaram a ser, pouco a pouco, reativados, mas, em 1996, ano de produção de *Um céu de estrelas*, foram lançados comercialmente em salas de cinema apenas 18 filmes. Em 2016, 20 anos depois, foram lançados 142 longas-metragens no país. Isto sem contar a produção televisiva contemporânea. *Um céu de estrelas* faz parte de um capítulo de nossa história no qual fazer filmes era um ato de resistência.

O filme teve uma carreira de sucesso, com estreia mundial no Festival de Toronto em setembro de 1996. Ramiro Puerta, o curador, escreveu um texto maravilhoso

apresentando o filme. A partir de Toronto, os convites se multiplicaram e o filme foi exibido nos mais importantes festivais internacionais: Berlim, Roterdã, Havana, Boston, dentre outros. No Brasil, estreou no Festival de Brasília, conquistando os prêmios de melhor direção, roteiro, edição de som e menção especial pelo Júri da Unesco.

Lançado nos cinemas em 1997, *Um céu de estrelas* foi produzido em película e suas cópias se encontram deterioradas. Apesar disso, é um dos filmes brasileiros mais baixados na internet, por meio de versões não oficiais, de baixa qualidade, tiradas de suportes que caíram em desuso, como VHS e fita Betacam. Imagino que algum – ou alguns fãs – do filme, inconformados com o seu desaparecimento, disponibilizaram-no na internet para que ele pudesse ser visto. Assim, o que quero é apresentá-lo com a melhor qualidade possível.

Para comemorar duas décadas de sua estreia, lançamos uma campanha de financiamento coletivo para digitalizar *Um céu de estrelas*, a partir de um interpositivo adequadamente armazenado e que se encontra em boas condições. Queremos exibir o filme nas novas plataformas digitais e, para isso, vamos produzir um arquivo digital que permitirá que todas e todos possam ter acesso ao longa-metragem. Quero que o filme continue vivo e comunicando com o seu público! Além disso, a campanha traz, também, outro significado: preservar a memória do cinema brasileiro, uma vez que os filmes que foram feitos antes da era digital encontram-se “escondidos” do público.

Não é possível falar em preservação da memória do cinema brasileiro sem falar da importância de se preservar os filmes feitos por mulheres, que já sofrem um sistemático apagamento na história e, conseqüentemente, na do cinema. Para citar um caso exemplar, a francesa Alice Guy-Blaché, a primeira mulher a fazer filmes narrativos no mundo, teve sua importância apagada da história e foi ofuscada pelos contemporâneos Irmãos Lumière e Georges Méliès. Apenas 350 de seus

filmes estão preservados, de uma produção de mais de 1.000. Apenas recentemente sua importância está sendo reconhecida.

No Brasil, as mulheres resistem bravamente ao apagamento. Nossas mulheres cineastas têm destaque na cena artística brasileira: Lúcia Murat, Anna Muylaert, Carla Camurati, Laís Bodanzky, Marina Person, Julia Rezende, entre muitas outras. Mas tantas outras cineastas estão caindo no esquecimento e não têm seus filmes preservados. Não por acaso, Adélia Sampaio, a primeira mulher negra a dirigir filmes de longa-metragem no Brasil, teve sua importância reconhecida apenas recentemente. Acredito que preservar *Um céu de estrelas* também é preservar a memória do cinema brasileiro e a de um cinema feito por mulheres, que trata de questões que nos tocam e importam até hoje, criando representações e referências do nosso universo.

Até hoje, não existem investimentos públicos ou privados para restauro e/ou digitalização de filmes, o que nos deixa de “mãos atadas” quando se fala em preservação da memória do nosso cinema. O financiamento coletivo é hoje uma possibilidade de proporcionar o acesso do público ao filme. A partir da sua digitalização, o filme poderá ser visto com qualidade nas TVs abertas e fechadas, e nas plataformas digitais disponíveis ou que venham a ser criadas. Poderá ser programado em mostras e festivais ou em sessões especiais.

A campanha de financiamento coletivo é fundamental, e ainda bem que existe essa possibilidade, mas é urgente a criação de uma política pública permanente de preservação da memória do cinema, restaurando e digitalizando filmes importantes que foram feitos antes da era digital, sejam longas ou curtas-metragens, de todos os gêneros.

**\*TATA AMARAL** é cineasta brasileira e diretora do longa *Um céu de estrelas*. Em 2017, realizou o longa *Sequestro relâmpago*.

**\*CARU ALVES DE SOUZA** é diretora, produtora e roteirista. É sócia de *Tata Amaral na Tangerina Entretenimento*, fundada em 2006.

## A REFORMULAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA INDEPENDENTE NACIONAL

**A REPRESENTAÇÃO NA MÍDIA** ocupa espaço fundamental nos processos de construção de identidade na contemporaneidade. Por isso, a representação de mulheres reais, diversas e complexas é tão importante. Realizar um audiovisual representativo é contribuir para o sentimento de pertencimento, é criar um ambiente seguro para que possibilidades de ser sejam exploradas. É esse audiovisual que a produção independente de cinema feita por mulheres no Brasil tem buscado.

### Representações midiáticas

Os discursos midiáticos se colocam como distribuidores da verdade e como detentores do conhecimento. A verdade é que certa influência é mesmo inevitável quando quase todos os olhos do país se voltam para as telas de TVs. É importante ressaltar, também, que muitos de nossos filmes de maior orçamento e circulação são produzidos e financiados a partir dos mesmos ideais e formatos que norteiam as obras da TV, e acabam por reproduzir pontos de vista similares.

Para a psicanalista Maria Rita Kehl, em seu livro *Deslocamentos do feminino*:

*O que é específico da mulher, em sua posição tanto subjetiva quanto social, é a dificuldade que enfrenta em deixar de ser objeto de uma produção discursiva muito consistente, a partir da qual foi sendo estabelecida a verdade sobre sua 'natureza', sem que tivesse consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens – sujeitos dos discursos médico e filosófico que constituem a subjetividade moderna – e não a verdade 'da mulher'.<sup>1</sup>*

Kehl não fala da produção cinematográfica, mas a lógica que propõe pode ser facilmente transposta para o cinema, já que a principal problemática aqui é a de uma produção discursiva ancorada nos pilares patriarcais/machistas que atravessam nossas relações sociais.

Agora, quando o cinema apresenta mulheres frágeis, incapazes e irracionais, o imaginário social construído é esse. No exercício de pensar essas produções, cada etapa do fazer cinematográfico contribui para a construção de sentido da obra final. Aponto a problemática das personagens nessas obras por me parecer a camada mais exposta desse processo.

### Cinema/independente/de mulheres

Nas produções cinematográficas de grande orçamento pelo mundo, as mulheres, além de não serem representadas em suas complexidades, muitas vezes sequer são representadas. As personagens femininas com falas e em posição de protagonismo nas obras ainda existem em número muito inferior aos masculinos, isso quando não existem em função destes. É esse cenário que começa a mudar por meio do cinema independente brasileiro, no qual mulheres estão assumindo sets e fazendo seus projetos acontecerem.

FOTO: IMAGO INFINITA



*Tate parade*



A casa sem separação

Quando pensamos em produção nacional, a questão dessa sub-representação das mulheres não é só de gênero, mas também de raça. Uma pesquisa realizada em 2017 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), com obras lançadas entre 1995 e 2016, analisou, dentre outros pontos, a composição de elenco dessas obras. Num país de maioria negra – e de maioria de mulheres negras –, só 4% do elenco principal desses filmes é formado por mulheres negras e 14% por homens negros; 48% são homens brancos e 34% são mulheres brancas.

Obras como *Kbela*, de Yasmin Thayná, vão de encontro a essa realidade. *Kbela* é um filme que explora a negritude e a experiência de construir subjetividade dentro de um arco narrativo que não passa pela violência do racismo.

O racismo passa por toda pessoa negra no Brasil e contribui para a formação de sujeitos que não vivem seu potencial pleno – da mesma maneira que as mulheres com o espaço machista. A obra aborda a temática por meio de corpos femininos negros e das experiências, muitas vezes atravessadas por questões estéticas, pelas quais eles passam ao longo da vida. O elenco do filme é composto exclusivamente por mulheres em sua diversidade de corpos: são mulheres, mulheres trans, com pesos, formatos e nuances de cor diferentes – lembrando que todas são negras. Yasmin, que roteirizou e dirigiu o filme, diz que ele é sobre ser mulher e tomar-se negra.

Sobre os estereótipos que marcam as mulheres nas obras audiovisuais, considero que os mais importantes são aqueles que tratam do corpo, da sexualidade, da afetividade e do duo racionalidade/emoção.

Os processos de objetificação dos corpos femininos no cinema comercial nacional são diversos, todos no sentido de representar mulheres que só existem em função de uma figura masculina. Seja com a hipersexualização, com uma sexualidade que sempre serve ao homem, ou com a representação de mulheres fúteis e fracas, que não são capazes de produzir nada interessante e só existem para sustentar a trajetória de um personagem masculino.

*Tate parade*, de Marja Calafange, é um bom exemplo de filme em que o papel da mulher está tão longe quanto possível da servidão a um personagem masculino e da sua transformação em objeto. A obra traz a personagem de Sharon Tate, atriz americana assassinada na década de 1960, quando estava grávida de oito meses. O crime ficou famoso por fazer parte de uma série cometida pela Família Manson, uma seita de jovens seguidores de Charles Manson. No filme, Sharon parece voltar dos mortos para vingar seu assassinato. Diferente de outras obras sobre o caso, nas quais os assassinos e Charles Manson aparecem em primeiro plano, em *Tate parade* Sharon é tão fundamental e primária que é a única personagem do filme. Marja, quando fala desse trabalho, costuma dizer que ele é sobre o poder dessa mulher e sobre focar na visão dela.



Foto: Ricardo Rossi

Retrato de Carmem D.



Foto: Divulgação

Antes, agora, sempre

Ao olharmos para as formas de representar a sexualidade da mulher, é fundamental destacar os processos ainda mais intensos de hipersexualização da mulher negra, constantemente retratada como um corpo que serve ao sexo. Sempre um sexo para o homem, controlado por ele. A Amanda de *Sem você a vida é uma aventura*, de Alice Andrade Drummond, é uma personagem que foge desse lugar. Ela é uma empregada doméstica que acaba ficando presa no trabalho numa véspera de feriado e não consegue ir junto com o marido e os filhos para a casa de praia onde passariam os próximos dias – o marido decide não esperar por ela e viajaria na hora previamente planejada, com os filhos. Amanda decide não pegar um ônibus no mesmo dia para encontrar a família e passa a noite entre uma festa com uma amiga, um bar e um trailer de lanche de rua, com um homem que conheceu naquela mesma noite. A maior parte da trajetória da personagem não envolve sua sexualidade, com exceção do contato com o atendente do bar. Porém, essa sexualidade está totalmente sob seu controle e serve a ela. Tanto que a relação com o atendente não passa de uns poucos flertes, uma conversa, um hambúrguer dividido e uma pegada na mão – nada sexual de fato acontece. Parece mesmo um flerte inocente, desses que só estão ali porque pode ser divertido flertar, e a correspondência acaba virando um carinho na autoestima.

Ainda sobre o mesmo lugar de estereótipo, o apagamento das sexualidades que não a heterossexual, principalmente em que homens não participam, é uma constante. Parece muito difícil para roteiristas homens entenderem que eles podem não ser – e muitas vezes não são – necessários para a satisfação sexual de várias mulheres, seja porque elas podem se satisfazer sozinhas ou com outras mulheres. O filme *Antes, agora, sempre*, de Larissa Lima, explora a relação de um casal, Elis e Luna, através dos anos, e trata da permanência do amor das personagens. A sexualidade das personagens só aparece, no filme, pelo fato de que as duas formam um casal. A obra é sobre a relação, e traz uma proposta de não fetichização da relação lésbica que, por si só, já garante corpos femininos que não estão existindo em função da satisfação do desejo masculino.

Outro modo de ser mulher que figura no imaginário das grandes produções de cinema é como *aquela que cuida*, a que é mãe. Não necessariamente mãe no sentido biológico ou de cuidado por uma criança, mas no da mulher que assume a função de zelar pelo outro, muitas vezes um homem com quem se relaciona, um namorado, um marido. Em *A casa sem separação*, de Nathália Tereza, há uma quebra desse estereótipo. O filme sequer tem personagens masculinos, é um espaço só para mulheres. Retrata, na maior parte, as relações das personagens – que são primas –, seus sentimentos e experiências pessoais, mas em especial o impacto que a morte da avó tem sobre elas. A obra até fala sobre cuidado, mas é o cuidado de uma com a outra e o cuidado de si mesma. Não há mães; há, no máximo, irmãs.

Mais uma vez, essa é uma questão que precisa ser pensada sob uma ótica específica quando falamos de mulheres negras. São várias as representações de

# Fazer um cinema que traz figuras femininas reais e diversas é fundamental para se pensar uma maior liberdade.

mulheres negras – em especial em produções que retratam um ambiente periférico e pobre – que representam uma figura matriarcal, que assume a função de cuidar de todo mundo, de cuidar de todos os filhos que não são seus, nesse lugar que remete à figura da ama de leite. Vale a pena citar *Kbela* novamente. Nele, o lugar da ama de leite não é ocupado por nenhuma das personagens – a temática e a proposta já não permitiriam que o destino de mulher negra alguma fosse esse espaço. No filme de Yasmin Thayná, as mulheres até passam por uma experiência que lembra a das personagens do filme de Nathália Tereza, no sentido de passarem juntas por um processo de cura e cuidado, mas com o acréscimo da experiência coletiva de libertação de amarras sociais que as prejudicam e cerceiam.

As representações de figuras femininas também costumam se ligar à ideia de pertencimento ao espaço privado e à incapacidade de lidar com a esfera pública. São ideias que reforçam, principalmente, a exclusão das mulheres dos espaços de decisão da nossa sociedade. Formas que estão baseadas em uma natureza emotiva e irracional atribuída às mulheres e que, além de inviabilizar o exercício de funções administrativas, de chefia e de gestão por elas, desvalida aquilo que produzem, tanto no sentido da produção material quanto do conhecimento.

O documentário *Retrato de Carmem D.*, de Isabel Joffily, é um ótimo contraponto à representação da mulher domesticada. Ele retrata a psiquiatra gaúcha Carmem Dametto, de 72 anos, como uma mulher que desafiou o

seu destino – o espaço privado – ao escolher trabalhar com a psiquiatria, e essa relação com a profissão aparece o tempo todo no filme. Em dado momento, ela e a filha chegam até a comentar sobre um caso em que a psiquiatra fora acusada de ser responsável pela morte de um paciente, acusação que, segundo elas, fora motivada por uma reação à ousadia de Carmem.

É possível perceber que a produção realizada por mulheres desafia o formato hegemônico da representação de figuras femininas. Fazer um cinema que traz figuras femininas reais e diversas, que possibilita experiências variadas e a coexistência de corpos não padronizados e não hegemônicos, é fundamental para se pensar uma maior liberdade. Essas representações não estereotipadas podem criar um espaço mais saudável e seguro para a construção da subjetividade não só das mulheres, mas de todas as pessoas.

Uma nova forma de representação de figuras femininas cria um ambiente propício para pensar e promover a reestruturação de um modelo falido de sociedade, que promove a desigualdade e cerceia formas de ser e que, como anunciado pelos trabalhos aqui citados, não será mais tolerado.

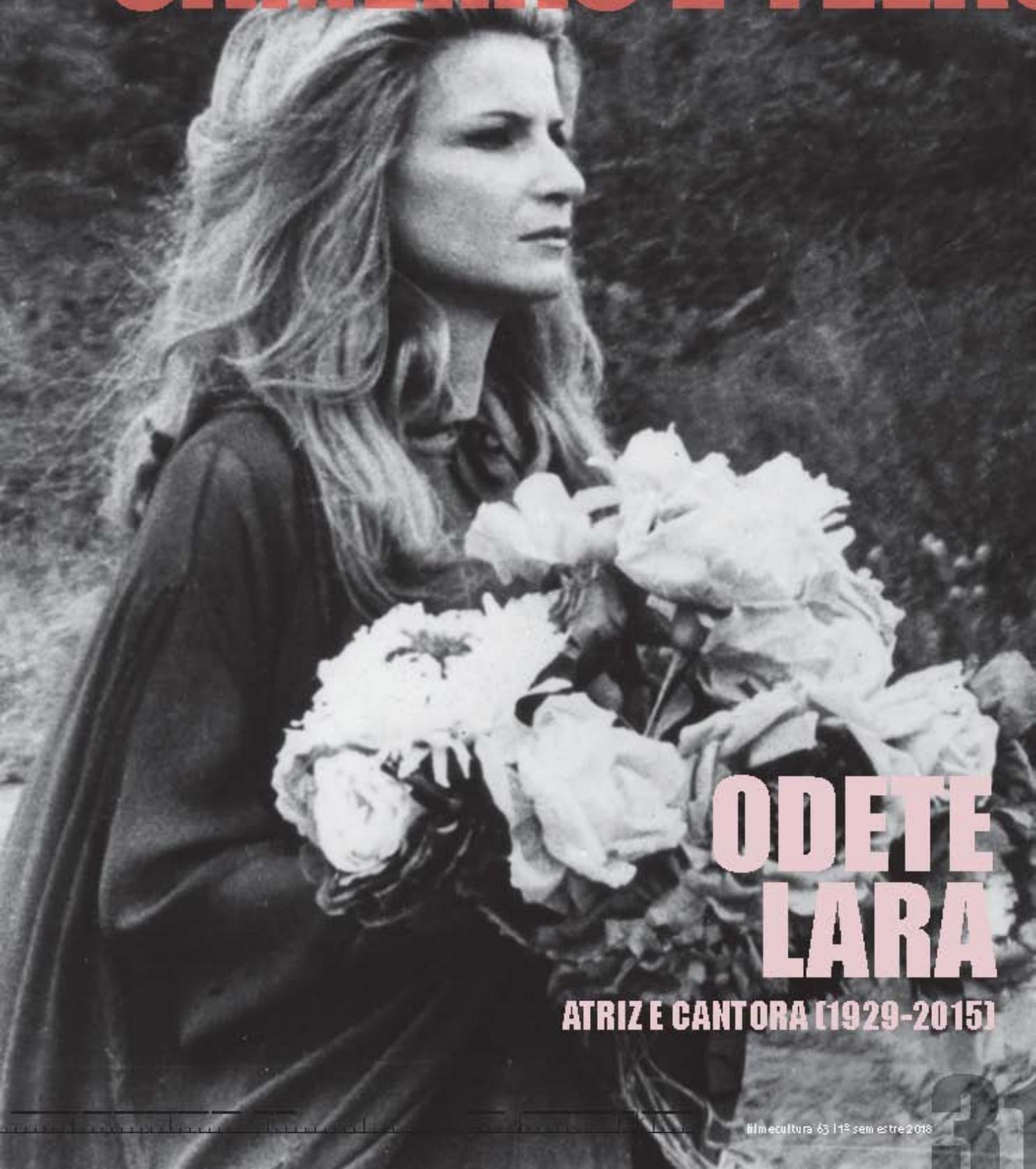
*Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63*

**\*PE SOBRINHO** cursa Comunicação Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Rádio e TV. É bolsista no projeto de extensão de Heloísa Buarque de Hollanda, Universidade das Quebradas.

## REFERÊNCIA

1. KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 15-16, *apud* FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 9, n.º 2, p. 586-599, 2.º semestre 2001.

# MULHERES CÂMERAS E TELAS



**ODETE  
LARA**

**ATRIZ E CANTORA (1929-2015)**

**QUEM MATOU ELOÁ?  
IMAGENS REVISTAS,  
OLHARES  
RESSIGNIFICADOS**



**O AUDIOVISUAL, PARA MIM,** é uma urgência. Acredito que os filmes mais interessantes resultam de algo forte que irrompe de diretores e roteiristas para ecoarem no mundo. Às vezes, esse “algo” não está evidente até que o processo do filme seja finalizado e que o mesmo encontre seu público.

Em outubro de 2008, a notícia do sequestro de uma garota em um conjunto habitacional na cidade de Santo André atraiu a atenção da mídia. Lindemberg Alves, 21 anos, mantinha em cárcere privado a ex-namorada, Eloá Pimentel, 15 anos, ameaçando matá-la caso ela não aceitasse reatar o namoro.

Na época, o Brasil era o sétimo (hoje é o quinto) em um *ranking* de países com as maiores taxas de feminicídio. A violência doméstica sempre foi uma constante na vida das mulheres do país. Mas, então, por que aquela notícia ganhava tanta repercussão? Por que os veículos de comunicação, que cobriam extensivamente o crime, não mencionavam a expressão “violência contra a mulher”?

O sequestro, que se iniciara numa segunda-feira, terminou apenas no fim da tarde de sexta-feira, quando policiais invadiram o apartamento. Lindemberg disparou quatro vezes, duas delas em Eloá, saiu ileso e foi preso. Eloá, atingida na cabeça e na virilha, foi levada gravemente ferida ao hospital e faleceu cerca de 24 horas depois.

Após o crime, o que me deixava mais perplexa não era seu desfecho, infelizmente comum para muitas mulheres latino-americanas. Eu estava atônita pelo fato de que eu, e mais 200 milhões de brasileiras e brasileiros, assistimos ao drama de Eloá por mais de 100 horas, nos mínimos detalhes, inclusive os mais sórdidos, e não fomos capazes de intervir no final que, já sabíamos, a esperava.

Uma inquietude instaurou-se em mim. Uma inquietude que encontrou consolo e força no texto *Eloá - A morte anunciada*, escrito pela militante feminista Analba Teixeira. O texto mostrou que havia mais gente, na maioria mulheres, inquietas com a violência da qual Eloá fora vítima e, especialmente, com a invisibilização desse tipo de violência contra as mulheres nos meios de comunicação.

Durante uma semana, as emissoras de TV aberta, que operam em concessões públicas, produziram todo tipo de material audiovisual sobre o crime. Matérias, entrevistas com o sequestrador, com especialistas, perfil psicológico de Lindemberg, montagem com fotografias de Eloá, tudo o que estivesse ao alcance de jornalistas, repórteres, apresentadores e produtores, para conseguir o tão almejado “furo de reportagem”. Mesmo que isso significasse se aproximar terrivelmente do crime ou romantizar a violência que estava diante de todos nós.

Descobri que uma infinidade de imagens produzidas durante o crime estavam acessíveis no YouTube e nos portais das emissoras na rede. Na internet, “Eloá” não era mais um nome comum. Assim como a imagem de Eloá Pimentel, seu nome adquirira outros significados pelo processo midiático que sofrera com o crime. Revi as imagens de arquivo que encontrava na internet, numa espécie de trabalho “arqueológico”. O processo era nauseante e quase insuportável, mas imprescindível para refletir sobre o significado daquelas imagens. Nesse ponto, nascia o dispositivo do filme: mulheres como eu assistiriam e comentariam aquelas imagens, no esforço de refletir sobre o significado daquela produção audiovisual.

Os desafios estavam postos. Como mostrar ao mundo que aquele tipo de representação da violência sofrida por Eloá precisava ser urgentemente alvo de reflexão? Como fazer um filme aludindo a outros produtos audiovisuais – os programas de TV –, mas subvertendo a linguagem utilizada por eles e construindo um pensamento crítico?

Em 2013, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) lançou o Edital Carmen Santos de Cinema de Mulheres, com o objetivo de financiar filmes de cineastas mulheres que falassem sobre a desigualdade de gênero. Não haveria melhor chance para minha inquietude, que a essa altura já tinha formato e nome: o curta-metragem *Quem matou Eloá?* O projeto do filme foi selecionado para o edital e, pela primeira vez, tive a preocupação de formar uma equipe em que mulheres ocupassem as funções principais: Fernanda De Capua,

produtora; Cris Lyra, fotógrafa; Clara Cervantes, diretora de som; Cristina Müller, montadora; Julia Telles, autora da trilha sonora.

A pesquisa foi uma etapa intensa que envolveu uma vasta investigação nos autos do processo criminal – mais de 20 pastas arquivadas no Fórum de Santo André –, além da pesquisa de imagens de arquivo que eu já vinha fazendo há alguns anos. Assim, elaborei um argumento em interlocução constante com Giovanni Francischelli, parceiro, também crítico da mídia, e com quem surgiu a ideia da metáfora dos urubus no início do filme.

Os entrevistados deveriam ser pessoas que, ao assistirem as imagens televisivas, respondessem criticamente, tecendo comentários a partir de um ponto de vista feminista sobre aspectos criminais, jurídicos e de construção das imagens e narrativas produzidas sobre o crime.

Analba Teixeira, militante feminista da Articulação de Mulheres Brasileiras e do SOS Corpo, autora do texto que motivara o filme, também havia pesquisado casos de feminicídio no livro *Nunca você sem mim*. Esther Hamburger, professora da Universidade de São Paulo, pesquisara representações de violência e gênero no audiovisual. Ana Paula Lewin, advogada e defensora pública do Estado de São Paulo, atuava no Núcleo Especializado de Promoção dos Direitos da Mulher (Nudem). Elisa Gargiulo, militante feminista, tinha vasta experiência no audiovisual e na comunicação. Por fim, Augusto Rossini, promotor de justiça que acompanhara o último dia do sequestro e que, após o crime, protagonizara uma discussão com apresentadores da Rede Record sobre a interferência da mídia no caso.

Durante a pré-produção, a montadora preparou um vídeo com as imagens de arquivo que eu selecionara para serem projetadas no *set* de gravação para os entrevistados. Ao mesmo tempo, pedi que toda a equipe lesse o texto *Eloá - A morte anunciada* para garantir que estivéssemos todos afinados em relação ao que deveria ser a experiência do *set* e da realização do filme.

Foram duas diárias de gravação no estúdio A do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo, que apoiou a produção. Estagiários do curso de graduação em Audiovisual participaram fazendo assistência na produção e na fotografia, o que resultou numa troca rica de experiências. Nessas diárias, gravamos as entrevistas em um fundo preto, utilizando três câmeras; a projeção dos vídeos foi conduzida sensivelmente por André Menezes. Cada entrevistado foi estimulado a fazer comentários instigados por imagens, perguntas ou provocações específicas. Além das gravações no estúdio, fizemos outras três diárias com equipe reduzida para captar imagens do centro de São Paulo e dos urubus, o que foi particularmente difícil. Tentamos o Parque do Ibirapuera, mas o local que rendeu as melhores imagens dos animais foi nos arredores do Parque Ecológico do Tietê.

Na montagem, a combinação das imagens voltava a nos desafiar. Esta etapa levou quase quatro meses para ser concluída. Novamente, como fazer referência às imagens de arquivo sem explorá-las de forma sensacionalista e sem reproduzir os vícios das narrativas da TV? Adotamos o princípio de marcar nossa manipulação nas imagens de arquivo com um *frame black* que pudesse indicar os trechos em que havíamos feito o corte.

No início, fui muito resistente a contar a história do crime em ordem cronológica, temendo, de alguma forma, reproduzir qualquer resquício de sensacionalismo. Acredito que isso tenha levado a montadora a organizar o filme em blocos que eram hipóteses para responder à pergunta do título: Quem matou Eloá?

Após dois meses de montagem, decidimos assumir a cronologia do crime. Esse foi um passo importante, que potencializou a reflexão que o filme pretendia instaurar. Depois de alguns testes de estrutura, decidi “limpar” o excesso das imagens das TVs, priorizando os quadros nos quais os entrevistados aparecem assistindo a essas imagens projetadas ou apenas olhando para algo fora de campo, com o áudio que acompanhava as



imagens de arquivo. Também objetivamos reduzir a exposição das vítimas Eloá e Nayara, numa direção oposta ao que fizeram os telejornais.

Na finalização, optamos por marcar a diferenciação das imagens que havíamos feito em estúdio através da baixa saturação. As imagens de arquivo da TV tinham coloração muito saturada, além de serem repletas de símbolos: letreiros, legendas, logotipos. O uso de GCs (gerador de caracteres) foi evitado. Eu queria que os espectadores do filme acreditassem naquelas mulheres e em suas enunciações independentes da tutela de autoridade que qualquer GC pudesse lhes cancelar. Isso também afastava a linguagem do filme da linguagem jornalística.

Finalmente, a edição de som, mixagem e trilha sonora original foram etapas executadas concomitantemente, já que eram dependentes. A trilha aproveitava ruídos de TV e das próprias imagens. Tudo foi pautado no minimalismo, incluindo o cenário e os letreiros do título e dos créditos.

*Quem matou Eloá?* foi exibido em mais de 25 festivais em dez países, entre eles o Festival Internacional de Filmes Documentários - IDFA (Holanda), o Cinélatino (França), Hot Docs (Canadá), Festival de Direitos Humanos de Seul (Coreia do Sul) e DocsMx (México). Além disso, recebeu 14 prêmios, dentre os quais: Melhor Curta

Documentário - Genii Awards da Alliance for Women in Media Southern Califomia (Estados Unidos); Melhor Curta-Metragem no Atlântidoc - Festival Internacional de Cine Documental de Uruguay; e o 10+ Favoritos do Público no 27º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

O filme continua recebendo inúmeros convites dos mais variados públicos. São educadores, juristas, militantes, trabalhadores da saúde, comunicadores, jornalistas e tantos outros que promovem atividades com a exibição e debate de *Quem matou Eloá?*. Através do filme, minha inquietude pôde finalmente ser compartilhada com as milhares de pessoas que o assistem. O curta extrapolou os espaços da militância feminista, levando a reflexão sobre a representação da violência contra a mulher nos meios de comunicação a espaços que não tinham o hábito de discutir esses temas. De fato, os filmes não têm o poder de mudar o mundo, mas têm a oportunidade de instigar e, quiçá, transformar os olhares dos espectadores que os assistem.

**\*LÍVIA PEREZ** é doutoranda em Meios e Processos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É diretora do longa-metragem *Lampião da esquina* e do curta-metragem *Quem matou Eloá?*, entre outros.

# CURTAS

## RAINHA

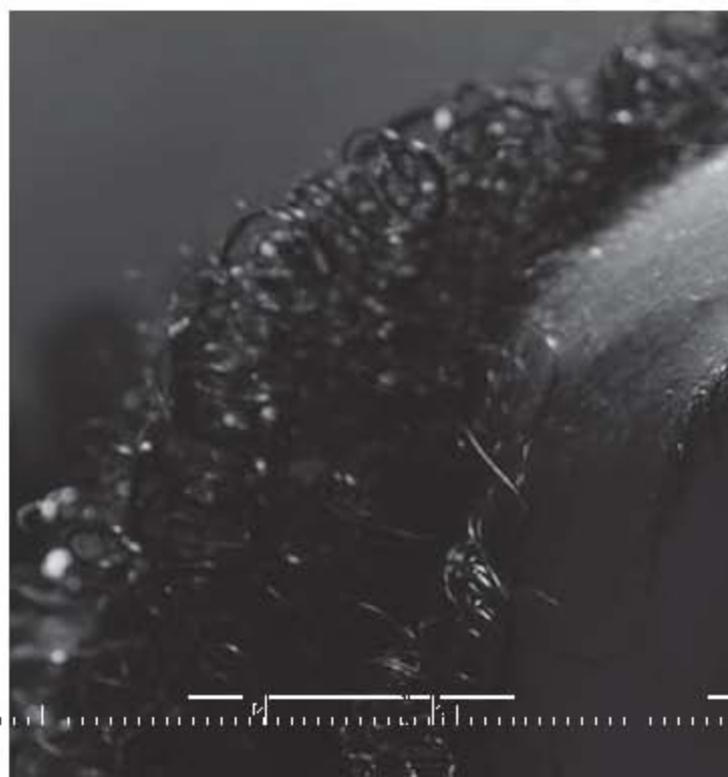
**RAINHA (2016) É MEU SEXTO FILME** de curta-metragem e o sétimo da minha carreira de cineasta independente, iniciada em 2006. E lá se vão 11 anos vivendo, trabalhando e respirando cinema profissionalmente. Quase um milagre, em se tratando de uma mulher negra no Brasil. E muito além do ideal, se pensarmos que, na metade do tempo, muitos homens brancos e mulheres brancas já filmaram seus primeiros e segundos longas, com todos os patrocínios e incentivos do Estado. Filmes esses que, na maioria dos casos, não trazem grandes prêmios nos maiores festivais internacionais e sequer figuram no topo das bilheterias brasileiras. São filmes mais falados do que vistos. Mas eu acredito mesmo que o tempo é o senhor da razão.

*Rainha* vem coroar uma maturidade de estilo que me prepara para esse desafio ainda maior que está em iminência – o da realização do meu primeiro longa de ficção. Em dado momento, quando estávamos na ilha de edição, eu e Antoine Guerreiro do *Divino Amor* – o montador-mágico-artista de *Rainha* – nos deparamos com o dilema: e agora? Vai ser um longa ou um curta? Eram muitos fotogramas belíssimos que, injustamente, ficaram de fora do corte final. As imagens captadas com sensibilidade e paixão por Julia Zakia eram muito mais fortes do que a indicação do roteiro, avisando em suas 30 páginas que o filme se tratava de um curta-metragem. Mais um curta. Mas e aquelas imagens belas podendo ser usadas também? E aquele tanto de silêncio e história e música que poderiam ser prolongados? E a vontade toda de lançar um longa sobre a saga da aspirante a rainha da bateria? E a ansiedade louca em mostrar personagens que foram cortados da versão final por causa da duração do filme? Ficamos eu e Antoine por, pelo menos, dois dias ruminando se deveríamos assumir um filme de longa-metragem de, pelo menos, 70 minutos ou se honraríamos a decisão original do roteiro de não ultrapassar o limite de 30 minutos.

No final, prevaleceu o “bom senso”, se é que podemos falar assim. *Rainha* é um curta longo e é bom que tenha sido assim. A narrativa do filme navega com facilidade durante a meia hora que lhe é dada. Ao mesmo tempo,

apesar de ainda estar dentro dos limites de duração que definem os filmes de curta-metragem (de modo geral, estipulou-se como “curtas” todos os filmes que tenham duração inferior a 50 minutos), *Rainha* já não tem mais o “tempo” de um curta e aquela percepção de brevidade das coisas foi ampliada para algo mais gentil para com o período da história que é contada. O filme se demora sem sofrimento. Por isso, *Rainha* é a preparação para o meu primeiro longa. E não somente por uma questão de “tempo espaçado”, mas, também, porque o filme aglutina um olhar e uma estética que vem se definindo, estética que venho buscando nesses últimos 11 anos como realizadora de curtas e um média e numa vida inteira como simples observadora das coisas.

*Rainha* é um filme sobre ser mulher, sobre ser mulher e negra, sobre ser mulher, negra e brasileira, e, sobretudo, sobre querer ser A MULHER. Num mundo onde mulheres são objetificadas todo o tempo, seja pela mídia, por homens, pela sociedade e até mesmo pelas próprias mulheres que reproduzem um ciclo de opressões que as aprisionam, pode ser libertador buscar a sua individualidade e potencializar a sua magnitude num



desejo de ascensão, na busca pelo brilho. Não há nada de errado em querer brilhar. Todos nós nascemos para isso e desejamos ou, pelo menos, deveríamos desejar sempre o triunfo. Mas vivemos em uma sociedade moldada pela culpa cristã que se alinha com hipocrisias. Ao mesmo tempo que nossa sociedade venera o triunfo e os triunfadores, condena os seus aspirantes, principalmente quando esses desejam triunfar em voz alta. Sobretudo, quando desses aspirantes nada se espera a não ser a queda. E, geralmente, é isso o que se espera de mulheres jovens, negras, periféricas, cujo destino final parece já estar traçado no subconsciente social. Delas, quase nada se espera para além da maternidade precoce, dos subempregos subservientes e da solidão.

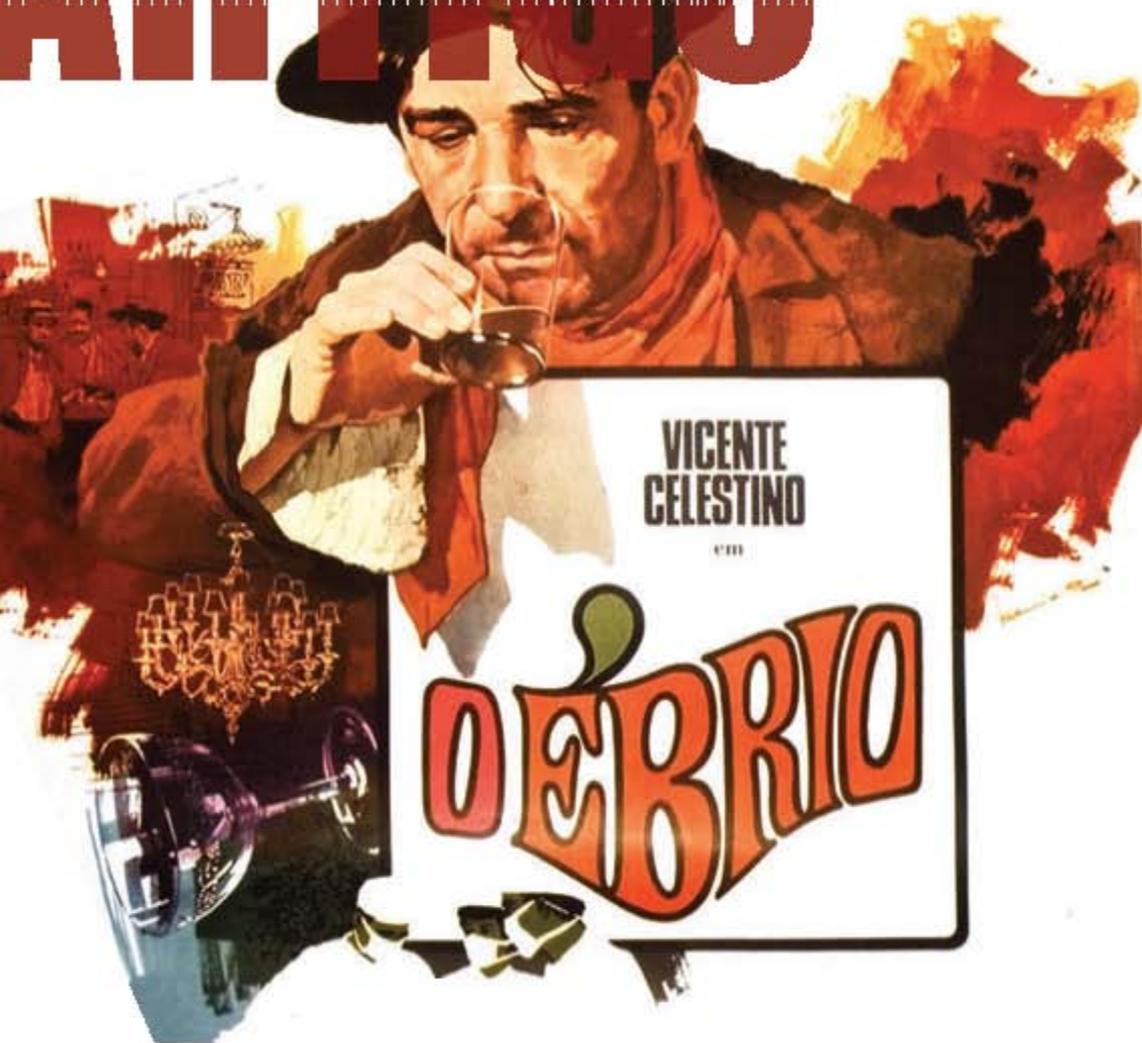
Rita, a moça do filme, a protagonista de *Rainha*, ousa sonhar em alto e bom som. E seu sonho não é nada modesto. Rita não quer nada menos do que setornar a rainha da bateria da escola de samba de sua comunidade. Durante o ano todo ela transforma sua vida em uma – ca da vez mais – árdua via-crúcis rumo a um apogeu que nunca vem. Ou pelo menos parece nunca vir. A epopeia da nossa heroína foi lindamente fotografada em preto

e branco, como falei antes, pela parceira Julia Zakia. É um carnaval sem cores, um carnaval documentado, neorrealista, atemporal. Um carnaval de sombras, contrastes, estruturas, realces, brilhos. Um carnaval melancólico, porém não triste. Jamais.

*Rainha* foi rodado integralmente em Cataguases, Minas Gerais, e foi realizado graças ao edital da Usina Criativa de Cinema, do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, na categoria diretora convidada, e com patrocínio do grupo Energisa, via Lei de Incentivo do Estado do Rio de Janeiro.

*\*SABRINA FIDALGO é uma premiada realizadora brasileira natural do Rio de Janeiro. Seus filmes já passaram em mais de 80 festivais nacionais e internacionais em lugares como Los Angeles e Nova Iorque (EUA), Munique e Berlim (Alemanha), Tóquio (Japão), Praia (Cabo Verde), Maputo e Cabo Delgado (Moçambique), Acra (Gana), entre outros. Seu último trabalho é o curta-metragem Rainha, que acumula até o momento cinco prêmios, incluindo o de Melhor Filme pelo Júri Popular do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema.*





## O TRIUNFO DE GILDA DE ABREU E A BRASILIDADE EM *O ÉBRIO*

**EM 2016, 20,3% DOS FILMES** nacionais lançados nos cinemas foram dirigidos por mulheres – o que equivale a 29 filmes, segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine)<sup>1</sup>. Dois dos 20 maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional – ou 10% – foram dirigidos por mulheres. Somados, esses dois filmes venderam pouco mais de 2,5 milhões de ingressos<sup>2</sup>.

Se considerarmos a lista das dez maiores bilheterias da história do cinema nacional, constatamos que apenas

uma é dirigida por mulher: *O Ébrio*, de Gilda de Abreu, que estreou em 1946<sup>3</sup>. Apesar de os dados não serem muito precisos, estima-se que oito milhões de pessoas tenham assistido ao filme nos cinemas. A maior parte dos espectadores na época do lançamento do filme o fizeram em cinemas de bairro.

### A mulher brasileira atrás das câmeras

O primeiro filme dirigido e produzido por uma mulher no Brasil, *O mistério do dominó preto*, de Cleo de Verberena, se encontra extremamente danificado, de modo que não pode ser examinado para fins de crítica e estudo. Gilda de Abreu foi a primeira diretora a ser contratada por um estúdio de outrem – no caso, a Cinédia, de

Adhemar Gonzaga. Verberena e outra pioneira, a atriz, produtora e diretora Carmen Santos, eram donas de seus próprios estúdios – Cleo de Verberena dos estúdios Épica Film, e Carmen Santos do Brasil Vita Filme<sup>4</sup>.

A estreia de Gilda atrás das câmeras vinha sendo prometida pela Cinédia desde que ela havia protagonizado e ajudado a filmar algumas sequências de *Bonequinha de seda*, em 1936. Muitos anos foram gastos na escolha do material a ser filmado. A primeira opção era uma adaptação do romance *A viuvinha*, de José de Alencar, que acabou sendo preterida em favor da adaptação de *O ébrio*, originalmente canção de rádio e depois peça de teatro, ambas de muito sucesso. Percebe-se a busca por um projeto financeiramente seguro, que garantiria retorno ao estúdio independentemente de ser dirigido por homem ou por mulher.

Naquela época, Carmen Santos já estava às voltas com seu grande projeto de filmar a história da Inconfidência Mineira, algo que só seria realizado em 1947, após muitos problemas técnicos e muito escárnio por parte da imprensa devido à demora.

Para se adequar ao que o público estava acostumado em termos de duração, *O ébrio* foi editado e reduzido. Pelas mãos da própria Gilda e da atriz e assistente Arlete Lester, o filme passou a ter apenas uma hora e quarenta minutos, tendo, assim, 25 minutos retirados. A versão original, sem cortes, foi exibida apenas uma vez, para a imprensa, em sessão promovida pela Cinédia.

### Os triunfos de Gilda de Abreu

Gilda de Abreu foi responsável pelo roteiro e pela direção. Considerando o trabalho como diretora, o momento em que Gilda mostra maior domínio da técnica cinematográfica e também inventividade é quando Gilberto

discute com seu reflexo no espelho, e em cena temos dois Vicentes Celestinos, com o de dentro do espelho incentivando o de fora.

Outra sequência elogiada retrata a evolução do relacionamento de Gilberto com a enfermeira Marieta (Alice Archambeau). A “corte”, o namoro e o noivado são simbolizados pelos presentes que Gilberto envia a ela, e no *frame* ficam apenas estes objetos e as mãos de Marieta. A maioria dos críticos elogiou o filme e o trabalho de Gilda como diretora. A revista *A Scena Muda* se refere a Gilda como “vitoriosa artista”<sup>5</sup> em sua empreitada e profetiza um novo surto de boas produções do cinema nacional, dando aos filmes brasileiros espaço que era quase inexistente, já que a revista era tomada por assuntos de Hollywood.

### A popularidade e a brasilidade de *O ébrio*

A brasilidade refere-se a um conceito do imaginário do que é ser brasileiro<sup>6</sup>. A brasilidade é o que une o povo brasileiro além do local de nascimento: são hábitos, comportamentos e características compartilhados pelos brasileiros. Começamos a pensar na brasilidade de *O ébrio* na própria escolha do nome do protagonista: Gilberto Silva. Embora Gilberto não seja um nome tão popular, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>7</sup>, mais de 11 mil pessoas foram batizadas com este nome nos anos 1940 – número que saltou para mais de 31 mil nos anos 1950, logo após a estreia do filme. E Silva é o sobrenome mais comum tanto no Brasil quanto em Portugal<sup>8</sup>.

*O ébrio* tem forte carga dramática, o que destoa dos maiores sucessos do cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, as chanchadas – filmes musicais extravagantes com tramas superficiais. É um filme de sinopse complexa e história convoluta. Há uma sucessão de tragédias e



vezes na trajetória do protagonista. Desta forma, com os acontecimentos complexos da trama, *O ébrio* se aproxima dos dramas de D.W. Griffith e Douglas Sirk, mas ao mesmo tempo se distancia deles por uma peculiaridade: enquanto Gilda de Abreu nos apresenta um malfadado protagonista do sexo masculino, os dramas dos outros dois diretores focam em personagens femininas.

Nos anos 1940, as radionovelas se firmavam como entretenimento popular, seguindo a fórmula dos romances folhetinescos que eram sucesso desde o século anterior. A primeira radionovela estreou em 1941, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro<sup>9</sup>, e era adaptada de uma radionovela transmitida antes em Cuba. Aqui, vemos como o melodrama é admirado em toda a América Latina, sendo então, uma característica da latinidade e não apenas da brasilidade.

Por ter sido responsável pelo roteiro, Gilda de Abreu imprimiu nele um tom intelectual, colocou Gilberto como personagem e narrador da história, e inseriu diversos termos formais nos diálogos. Assim como na radionovela, a primazia do texto se faz perceber. O roteiro de *O ébrio* se mostra quase literário, folhetinesco.

E da mesma maneira que os ouvintes projetavam nos intérpretes as personalidades de seus personagens nas radionovelas, Vicente Celestino foi vítima dessa

metonímia artística: em pouco tempo se espalhou o boato de que a história de *O ébrio* era autobiográfica e Celestino era alcoólatra.

Não há dúvidas de que a radionovela influenciou os temas das telenovelas. Vemos uma semelhança formal: a complexidade dos acontecimentos sucessivos e a presença de diversos personagens em *O ébrio* nos faz lembrar as tramas e os núcleos das telenovelas. Vale mencionar que a primeira "novela das oito" da Rede Globo, em 1965, foi uma adaptação de *O ébrio*, em 75 capítulos.

A primeira metade de *O ébrio* é permeada por um forte tema religioso, com destaque para a canção *Porta aberta*, composta especialmente para o filme. Não é de se espantar que essa sequência seja popular – e que tenha gerado comoção e pedidos para o projetorista voltar a fita e repetir a canção. A religião sempre permeou e influenciou a vida e os hábitos culturais do brasileiro.

Em 1946, segundo o censo do IBGE, o Brasil contava com pouco mais de 41 milhões de habitantes. Destes, 39 milhões se declararam católicos romanos<sup>10</sup>. De lá para cá, houve uma transição religiosa no Brasil. Se, em 1946, um filme com carga religiosa se tomou campeão de bilheteria, 70 anos depois o posto de filme mais assistido da história do cinema brasileiro foi tomado por uma película com completa temática religiosa: *Os dez mandamentos*.



FOTOS: ARBENO CINEMATECA / BOA FILMERA

E, em 2016, segundo pesquisa do Datafolha<sup>11</sup>, 29% da população se autodeclarava evangélica – o equivalente a mais de 60 milhões de pessoas – e 50% católica.

Os maiores sucessos de bilheteria, tanto no século XX quanto no atual século XXI, são populares, não apenas no sentido de fazerem sucesso, mas principalmente no sentido de se conectarem ao povo. Veja os maiores sucessos de bilheteria no Brasil no século XX: além de *O ébrio*, temos os Trapalhões, Mazzaropi e, encabeçando a lista, *Dona Flor e seus dois maridos*.

Os anos 1950 encontraram um Brasil diferente no que se refere ao gosto cinematográfico. Ainda havia filmes dramáticos, sobre pobreza e vício, mas os maiores sucessos de bilheteria eram as chanchadas – os musicais à brasileira. Não havia mais espaço para a formalidade dos diálogos de *O ébrio* porque a oralidade informal tomava conta do cinema. Gilda de Abreu fez apenas um filme nos anos 1950 e, desiludida com o cinema, resolveu se dedicar à literatura. *O ébrio* permanece como seu maior legado e um filme que é um fiel retrato do Brasil dos anos 1940.

Texto selecionado do Edital Filme Cultura Edição 63

<sup>11</sup>LETÍCIA MAGALHÃES PEREIRA é formada em História, pós-graduada em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais, pesquisadora da história do cinema e editora do site Cine Suffragette, sobre mulheres no audiovisual.

## REFERÊNCIAS

1. *Crise percentual de diretoras no cinema brasileiro*. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3dR9iTx/content/crise-e-percentual-de-diretoras-no-cinema-brasileiro/108883](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3dR9iTx/content/crise-e-percentual-de-diretoras-no-cinema-brasileiro/108883)>.
2. CARMEL, Bruno. *Retrospectiva 2016: as 20 maiores bilheterias do cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-126578/#page=11>>.
3. CAETANO, Maria do Rosário. *As 50 maiores bilheterias do cinema brasileiro*. *Revista de Cinema*, abril de 2002.
4. PIZOQUERO, Lucilene Margarette et al. *Cinema egípcio: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 2006.
5. *Atividades do cinema brasileiro. A Semana Média*, Rio de Janeiro, n.º 36, p. 18, 03 set. 1946.
6. BARROS, João de Deus Vieira. *Imaginário da brasilidade em Gilberto Freyre*. Edufma, 2009.
7. IBGE. *Nomes no Brasil*. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/?fref=ge&dti=1642242382706906#/search>>.
8. MENEGETTI, Diego. *Origens dos 50 sobrenomes mais comuns do Brasil*. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/especiais/a-origem-dos-50-sobrenomes-mais-comuns-do-brasil/>>.
9. BORELLI, Sílvia Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. *Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil*. *Intercom - Revista brasileira de estudos de comunicação*, v. 19, n. 1, 1996.
10. IBGE. *Estatísticas do século XX*. Disponível em: <[https://seculoxx.ibge.gov.br/imagens/seculoxx/arquivo\\_e\\_download/populacao/1946/populacao\\_m\\_1946aeb\\_06.pdf](https://seculoxx.ibge.gov.br/imagens/seculoxx/arquivo_e_download/populacao/1946/populacao_m_1946aeb_06.pdf)>.
11. *Nome e decolização autodeclarados em vi no Brasil* diz Datafolha. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2016/12/numero-de-catolicos-auto-declarados-diminuiu-no-brasil-diz-datafolha.html>>.

## PIONEIRAS LÁ E CÁ

**O INÍCIO DA INDÚSTRIA** cinematográfica americana foi marcado por mulheres em lugares de direção, roteiro, montagem e produção dos filmes. Para se ter uma ideia da importância das mulheres nessa indústria, estima-se que, na folha de pagamento do Universal Studio, entre 1912 e 1919, havia 11 diretoras mulheres responsáveis pela realização de cerca de 170 filmes. Em 1915, a *Motion Picture Supplement* (uma das primeiras revistas americanas especializadas em cinema – 1911-1977) publicou um artigo intitulado *Women's conquest in filmdom* em que dizia: “Não se pode nomear uma única vocação, seja no lado artístico ou comercial do seu progresso [do cinema], no qual as mulheres não estejam engajadas”<sup>1</sup>. Desta primeira fase, destacamos as diretoras Alice Guy, cineasta francesa que produziu filmes em território americano de 1910 a 1922; Lois Weber, primeira diretora-autora americana; e Dorothy Arzner, a única mulher a dirigir filmes na era de ouro dos estúdios de Hollywood.

Já no Brasil, a participação das mulheres no início da produção cinematográfica é infinitamente menor, além de pouco registrada. Era comum que as mulheres iniciassem nos sets de filmagem como atrizes, para depois aventurar-se em funções como escritoras e roteiristas. Este fato se dá, obviamente, por fatores econômicos, históricos e sociais, como a precariedade da indústria cinematográfica brasileira, cujo circuito exibidor sempre foi tomado pelas produções estrangeiras; a falta de acesso das mulheres aos postos de trabalho social, restringindo-se ao campo doméstico; e o conservadorismo de costumes de um país que ainda guardava (e guarda) resquícios de uma formação colonialista, entre outros motivos. Neste artigo, no campo do cinema nacional, vamos tratar das três mulheres mais citadas na literatura especializada quando se aborda o pioneirismo feminino no cinema brasileiro: Cleo de Verberena, primeira diretora de um longa-metragem silencioso; Carmen Santos, obstinada produtora e forte entusiasta do cinema nacional das décadas de 1930 e 1940; e Gilda de Abreu, primeira cineasta a dirigir um longa-metragem falado em terras brasileiras.

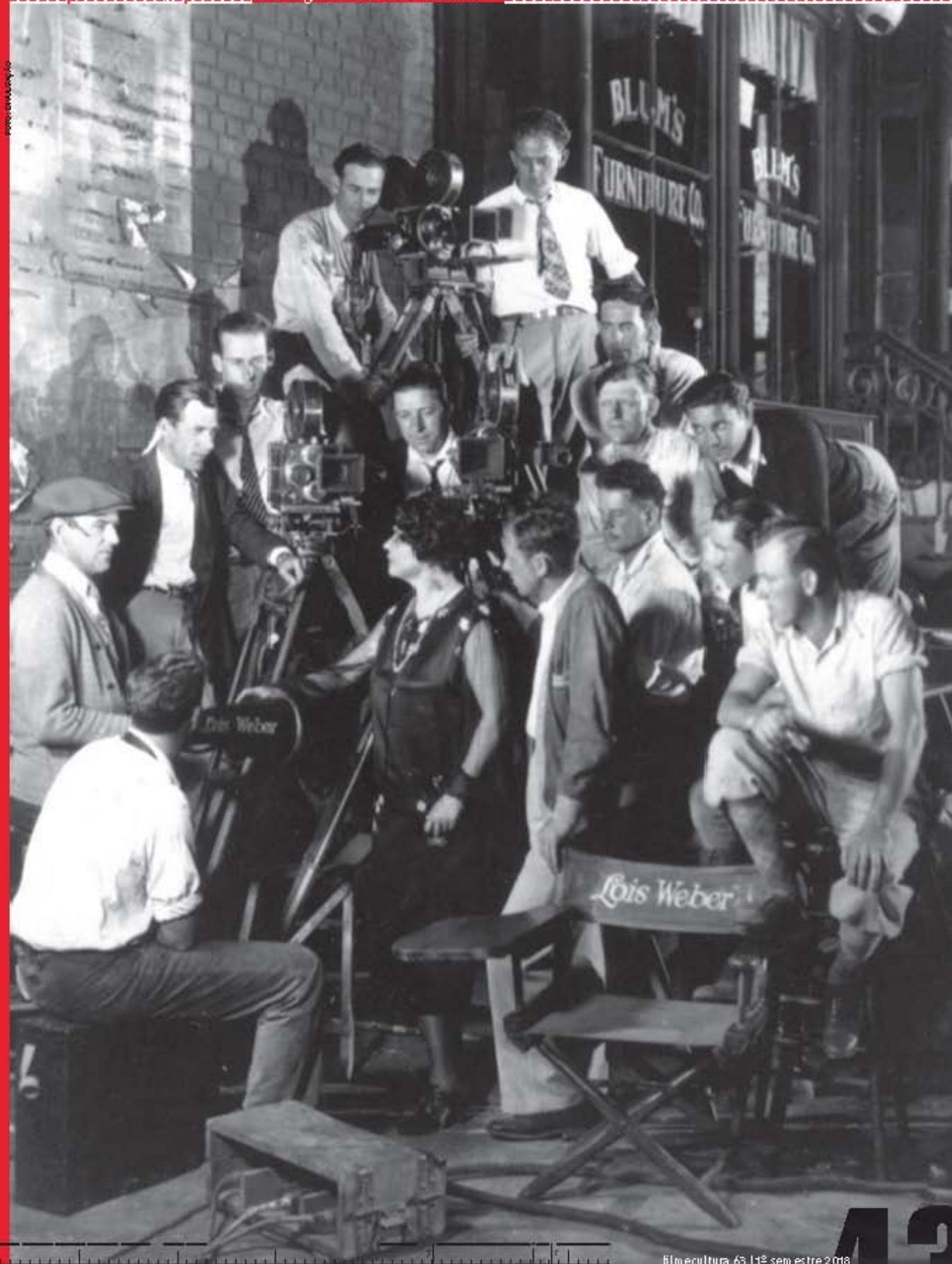




FOTO: BILLY EKSTAD

Alice Guy

## PIONEIRAS AMERICANAS

### ALICE GUY

Alice Guy-Blaché foi a mais importante realizadora da virada do século, e a diversidade da sua produção vai de belas vistas e experimentos visuais, de montagem e narrativas, até a realização de longas-metragens. São atribuídos a ela mais de 1.000 filmes<sup>2</sup> produzidos entre 1896 e 1922.

Guy começou como tipista e datilógrafa na Companhia Gaumont em 1894, aos 21 anos, um ano antes da fundação da companhia cinematográfica por Leon Gaumont, em Paris. Logo se tornou a principal encarregada da empresa e foi sob sua direção que a companhia se expandiu. De secretária, gerente logística,

responsável pelos contatos com clientes e engenheiros de equipamentos fotográficos e de filmagem, Guy viria a ocupar também funções criativas e roteirizar, produzir e dirigir seus próprios filmes. Em 1896, produziu o primeiro filme narrativo de ficção da história do cinema: *A fada dos repolhos*.

Em virtude do sucesso do filme, passou a produzir e a dirigir várias películas para a produtora. São da fase de seu trabalho na Gaumont, por exemplo, os filmes de peças de dança coloridos à mão, como a série *Danse serpentine* (de 1897 a 1902), *Ballet libella* (1898), *Danse des saisons* (1900), entre muitos outros deste

gênero. Desta fase também são os filmes cômicos, coreografados ou com truques de montagem do tipo “some e aparece”, como *The burglars* (1898) e *The landlady* (1900). Suas vistas lumerianas, ou registros de realidade, alcançam também uma sensibilidade muito específica, destacando-se o filme *Bathing in a stream* (1897), em que Alice filma um grupo de jovens se banhando em uma queda d’água. Entre seus vários experimentos, estão *Avenue de l’Opéra* (1900), em que a realizadora inverte o filme e faz com que todos se movimentem de trás para frente, e seus incríveis experimentos em busca do cinema sonoro como em *Dranem performs “Five o’clock tea”* (1905), nos quais Alice opera com um sistema de sincronização de som e imagens, e o *Chronophone*<sup>4</sup>, de tecnologia avançada para a época<sup>5</sup>. Em 1905, a diretora viaja pela Espanha com seu cinegrafista Anatole Thiberville. A dupla fez diversos filmes, silenciosos e com som, em teatros e ao ar livre, registrando costumes locais, ruas e vistas de paisagens. Infelizmente, muitos dos filmes sonoros realizados nessa viagem foram considerados inutilizáveis devido a uma falha técnica<sup>6</sup>.

É característica dos filmes desta primeira fase o experimentalismo tecnológico e de manipulação da imagem. Sua relação com técnicos e engenheiros do cinema, como secretária e encarregada da Gaumont, deram a ela conhecimento técnico dos equipamentos de filmagem e dos processos de produção e revelação das películas. Logo Alice começaria a experimentar também em suas narrativas e formas de contar as histórias.

A partir de 1906, a cineasta começa a rodar muitos filmes com a duração de um carretel (cerca de 13 minutos) e narrativas mais sofisticadas. Três exemplos dessa fase são *Un complot anarchiste* (1906), que conta o episódio de um menino salvo pela mãe da execução por soldados franceses; *Une héroïne de 4 ans* (1906), filme sobre uma pequena menina que foge da sua mãe, vive várias aventuras em um parque e, sozinha, acaba

ajudando a polícia a prender um ladrão; e *Les résultats du féminisme* (1906), uma crítica ácida e bem-humorada dos papéis sociais de homens e mulheres, em que ela imagina um mundo com as tarefas invertidas: homens cuidando da casa e das crianças enquanto as mulheres bebem e fumam nos bares. É desta fase também o ambicioso *La vie du Christ* (1906), um filme de 35 minutos feito de pequenas cenas, com um grande orçamento para a época.

Em 1907, casa-se com Herbert Blaché e parte para Nova Iorque, onde ele atuaria como gerente de produção local da Companhia Gaumont. Em 1910, o casal se associa a George A. Magie para fundar a Companhia Solax, o maior estúdio pré-hollywoodiano dos Estados Unidos. Assim, Alice Guy se torna a primeira mulher a estar à frente de uma companhia de cinema na América. Nos catálogos oficiais dos filmes das duas companhias não constam os filmes produzidos no período de 1907 a 1910, a “fase americana” da Gaumont, o que nos leva a crer que a expansão não deu muito certo, ou ao menos esta tentativa.

Durante os dois anos de sucesso, a Companhia Solax lançou a carreira de vários atores e transformou em estrelas artistas como Darwin Karr e Blanche Cornwall, que estrelaram uma série de melodramas críticos ao sistema social, como *The making of an American citizen* (1911), *A man’s a man* (1912), *The girl in the armchair* (1913), e o filme “multicarretéis” *The pit and the pendulum* (1913), de 30 minutos de duração<sup>7</sup>. Karr e Cornwall também estrelaram comédias de travessuras como *A comedy of errors* (1912), e *Burstop Holmes’ murder case* (1913). Há também o filme perdido *In the year 2000* (1912), em que os papéis de gênero masculino e feminino são invertidos, fazendo uma alusão ao seu filme do período da Gaumont francesa *Les résultats du féminisme* (1906). Boa parte destes filmes de um carretel fílmico foi sucesso na época, e Alice e Herbert eram grandes nomes na indústria cinematográfica nascente.

## Weber conquistou lugar nas primeiras organizações profissionais denunciando os papéis limitados disponíveis para as mulheres no cinema dos anos 1920 e protestando contra o crescente clima de hostilidade em relação às diretoras.

Após esses lançamentos, o casal pôde fazer investimentos em novas tecnologias de filmagem e instalações de produção da companhia. Assim, a partir de 1912, começaram a produzir filmes mais longos, utilizando até dois carretéis. Um marco da produtora, *Dick Whittington and his car* (1913), tinha três rolos (45 minutos), um orçamento de US\$ 35 mil e filmagens elaboradas<sup>8</sup>. Ainda assim, a empresa acaba contraindo dívidas, e, em 1913, para fugir da influência do Banco Seligman, Herbert Blaché funda sua própria companhia, a Blaché Features. Blaché e Guy se alternam na produção e na direção dos filmes da nova companhia. No final de 1914, as demandas do mercado passam para cinco ou mais rolos de filmes, o que implicava em produções de mais de uma hora de duração. O casal então se une à *Popular Plays and Players*, uma companhia que produzia filmes para distribuidores como *Metro*, *Pathé* e *World Film*. A parceria com a produtora termina em 1916, quando Alice e Herbert decidem fazer seus próprios negócios de distribuição, com os mesmos clientes que compravam seus filmes da *Popular Plays and Players*. Neste período, Guy dirige sete longas-metragens, incluindo *Ocean waif* (1916)<sup>9</sup> e *The great adventure* (1918), estrelado por Bessie Love, para a *Pathé Players*. Alice continua dirigindo filmes até 1922, quando, após se separar de Herbert, volta para a França com seus dois filhos. Lá, começa a lecionar cinema e a escrever revistas e novelas a partir de roteiros filmicos.

Apesar de Guy não ser exatamente uma militante das questões de gênero, e de ter realizado filmes de todo tipo, de *westerns* a comédias de costume, muitos de seus filmes apresentam personagens femininas complexas, de todas as faixas etárias, protagonistas de seus destinos, cômicas e independentes, além de abordarem com sensibilidade temas do universo feminino. Os temas

sociais também são importantes para Guy, como em *The making of an American citizen* (1911), em que trata a questão dos imigrantes na América. Em *Pierrette's escapades* (1900), Arlequim, Pierrô e Colombina interagem em uma cena coreografada de intrigas amorosas, em que os dois personagens masculinos são interpretados por mulheres e acabam se beijando no final da película.

Mesmo se considerados apenas os filmes recuperados e disponíveis para pesquisa, e os textos publicados em língua inglesa, a importância da obra de Alice Guy para a história do cinema, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e o nascimento da indústria norte-americana já seria inquestionável. No entanto, somente com investimento em pesquisa e restauro dos seus filmes teremos ideia do tamanho de sua obra.

### LOIS WEBER

Por ser de um período posterior, Lois Weber conseguiu migrar melhor das produções de um ou dois carretéis da primeira quinzena do século XX para os longas-metragens de mais de 60 minutos do final dos anos 1910. Weber iniciou sua carreira como atriz em 1905, na Companhia Gaumont Americana (dois anos antes da chegada do casal Blaché), e dirigiu seu primeiro curta-metragem em 1911, *A heroine of '76*, junto com Edwin S. Potter e seu marido, Phillips Smalley, com quem viria a dirigir muitos de seus filmes. Lois Weber foi considerada, junto com D. W. Griffith e Cecil B. DeMille, uma das "três grandes mentes" (e primeiros diretores-autores) da Hollywood nascente, apesar de ter sido marginalizada em relação aos seus contemporâneos.

Weber foi a cineasta que primeiro utilizou o *split screen*<sup>10</sup> para mostrar ações paralelas, em *Suspense* (1913)<sup>11</sup>, curta-metragem de 13 minutos que inaugura o gênero no cinema. Também filmou o primeiro nu frontal feminino do cinema em *Hypocrites* (1915)<sup>12</sup>. Além disso, fez os primeiros filmes sonoros nos Estados Unidos<sup>13</sup>. Sabendo que Weber iniciou sua carreira com Alice Guy e Herbert Blaché na Gaumont americana em 1908, é natural presumir que o casal a tenha iniciado nos experimentos sonoros e mesmo na indústria cinematográfica. Foi também a primeira mulher a dirigir um longa-metragem, *The merchant of Venice* (1914), em parceria com Phillips Smalley. Em 1911, o casal ingressa na *Rex Motion Picture Company*, que, em 1912, se une a outros cinco estúdios pequenos para formar a *Universal Film Manufacturing Company*. Até 1917, Weber produz e dirige filmes para a Universal, com um breve hiato em 1914, ano em que, pela relutância do estúdio em produzir um longa-metragem, o casal migra para a Bosworth, na companhia de Julia Crawford<sup>14</sup> que realiza *Hypocrites*, banido em vários estados americanos pela nudez frontal da atriz que representara a alegoria Verdade. Em 1915, Weber e Smalley retornam à *Universal*, e ela se torna uma das diretoras mais bem pagas do período (entre homens e mulheres). Carl Laemne, diretor da Universal em 1915, declarou: “Eu confiava à Senhora Weber qualquer soma de dinheiro que ela precisasse para fazer qualquer imagem que ela quisesse fazer”<sup>15</sup>. Nesta segunda fase no Universal Studios, Weber e Smalley lançam *Where are my children* (1916), *Shoes* (1916)<sup>16</sup>, e *The eye of God* (1916), entre outros.

Este reconhecimento se deve ao sucesso de Weber nas bilheterias, mas, sobretudo, a sua postura em relação ao trabalho criativo. Em suas palavras: “Um diretor de verdade deve ser absoluto. (...) Só ele sabe os efeitos que quer produzir, e só ele deve ter autoridade no arranjo, corte, titulação ou qualquer outra coisa que possa parecer necessário fazer para o produto acabado. Que outro artista sofre a interferência de outras pessoas em seu trabalho?... Devemos perceber que o trabalho de um diretor de imagem, digno de um nome, é criativo”<sup>17</sup>. Esta

compreensão do papel do diretor pode parecer óbvia hoje, mas vale lembrar que, no início dos estúdios, produtores e roteiristas, sobretudo os primeiros, detinham os comandos da realização dos filmes, competindo aos diretores as filmagens e coordenações dos sets.

Quando deixa a Universal, em 1917, para abrir sua própria empresa, a *Lois Weber Productions*, sua influência na indústria cinematográfica americana já é enorme. Weber instala seu estúdio em Los Angeles. Ali pode produzir filmes mais íntimos, voltados às experiências das mulheres, como em *What do men want?* (1921), *Two wise wives* (1921) e *The blot* (1921). Após o fim do casamento de Weber e Smalley, em 1922, a produção da empresa diminui até acabar. Weber ainda escreve e dirige mais cinco produções até 1934, antes de parar definitivamente, enquanto Smalley segue sua carreira apenas como ator.

Weber sempre deu destaque às suas posições políticas. Foi julgada por tratar desses temas como uma “pregadora”, já que defendia o cinema como forma de direcionar um discurso às massas, adotando muitas vezes uma ideologia de cunho mais progressista ao defender o controle de natalidade (mas não o aborto) e atacar a pena de morte. Abordou o tema da pena capital em *The people vs. John Doe* (1916), contracepção e aborto em *Where are my children?* (1916), pobreza e desigualdade social em *Shoes* (1916), e a hipocrisia social da classe média americana em *Hypocrites* (1915)<sup>18</sup>, entre outros temas. Mentora de muitas mulheres na indústria, Weber logo conquistou um lugar nas primeiras organizações profissionais, denunciando os papéis limitados disponíveis para as mulheres no cinema dos anos 1920 e protestando contra o crescente clima de hostilidade em relação às diretoras<sup>19</sup>.

Apesar de sua importância para Hollywood, Weber e seu estúdio não resistiram bem à transição da década de 1920 para a de 1930, com o advento do cinema sonoro. Seus filmes, ainda mais do que os de Alice Guy, são de difícil acesso. Além de existirem poucas cópias disponíveis, são de má qualidade para exibição pública.

## DOROTHY ARZNER

Com a chegada do cinema falado, o estreitamento das distinções das funções nas etapas de realização dos filmes (que até então eram mais flexíveis), e o aumento da lucratividade da indústria, mais homens foram ocupando postos importantes nos estúdios, enquanto as mulheres foram ficando à margem. A partir da década de 1920, o Universal Studios demitiu um grande número de mulheres em diversos postos, além de não creditar nenhum filme (à exceção de Lois Weber) a uma mulher até o ano de 1982<sup>20</sup>. Muitos filmes dirigidos por mulheres naquela época ainda são de difícil acesso, mesmo para o público americano.

Na segunda metade dos anos 1920, grandes bancos assumiram o controle das companhias de produção hollywoodianas, os investimentos foram aumentando com a introdução do som nos filmes e, em 1929, Hollywood acatou a "lista de temas tabus" do cinema americano, mais tarde chamada de Código Hays. O ambiente foi ficando cada vez mais hostil para as mulheres e Dorothy Arzner foi a única cineasta que continuou dirigindo filmes durante a época de ouro dos grandes estúdios hollywoodianos (no final dos anos 1940, Ida Lupino, que funda uma companhia independente com o seu marido para produzir e dirigir filmes de baixo orçamento, também é uma exceção à regra).

Arzner foi a cineasta que mais realizou filmes no cinema americano até os dias de hoje. São 21 produções como diretora, oito como montadora e seis como roteirista. Começou muito jovem a escrever roteiros para a companhia que mais tarde se tornaria a *Paramount Studio*, que produziu grande parte dos seus filmes. Seu primeiro trabalho de sucesso foi como montadora do filme *Blood and sand* (1922), de Fred Niblo, com Rodolph Valentino e Lila Lee. Nesse projeto, economizou alguns milhares de dólares nas cenas com touros ao misturar imagens de arquivo e cenas filmadas, o que impressionou James Cruze, com quem seguiu colaborando por muitos anos.



Dorothy Arzner e Clara Bow

Em 1927, Arzner realiza sua primeira produção como diretora: *Fashions for women*. O sucesso foi tanto que, no mesmo ano, dirige *Ten modern commandments* e *Get your men*, e, em 1928, *Manhattan cocktail*, todos do cinema mudo. Em 1929 é convidada pela *Paramount* para filmar o primeiro filme sonoro do estúdio, estrelado por Clara Bow, *The wild party*, cuja versão silenciosa havia editado anteriormente. Dirigiu ainda *Sarah and son* (1930) e *Anybody's woman* (1930), ambos com Ruth Chatterton, e *Honor among lovers* (1931), com Claudette Colbert. Em *The wild party*, para que Clara Bow tivesse liberdade de movimentação no set de filmagem, os técnicos de Arzner montaram um mecanismo de captação de som com um microfone acoplado a uma vara de pescar, criando o que viria a ser o *boom*, instrumento cinematográfico de captação de som direto. Apesar de a diretora não ter patenteado a ideia, o que um engenheiro da Fox fez um ano depois, Dorothy sempre foi conhecida por sua invenção. Foi a primeira mulher a



FOTO: ARZNER FILMITE

dirigir um filme sonoro e também a primeira a integrar o *Directors Guild of America*, sindicato de artistas e profissionais do entretenimento americano.

Suas protagonistas são mulheres livres e independentes, com domínio de suas vidas sexuais, e participantes de intrincados jogos amorosos que elas mesmas provocam, além de algumas possuírem carreiras estabelecidas e estudarem em universidades. Seus filmes são exemplos do que era Hollywood nos três a anos antes do Código Hays de Produção<sup>21</sup>. *Merrily we go to hell* (1931) aborda a história de um casal que opta por estabelecer uma "relação aberta" diante da incapacidade do protagonista de abandonar a boemia e seu vício em álcool. *Working girls* (1931) é um retrato amargo das mulheres em Nova Iorque nos anos da depressão, e parecer inspirado a diretora feminista Lizzie Borden que, 55 anos depois, usou esse mesmo título em um filme sobre a exploração cinematográfica das profissionais do sexo.

Em 1932, Arzner deixa a *Paramount* para trabalhar de forma independente, dirigindo filmes para RKO, United Artists, Columbia e MGM. Durante esse tempo, realiza *Christopher strong* (1933), com Katharine Hepburn, *Craig's wife* (1936), com Rosalind Russell, e *The bride wore red* (1937), com Joan Crawford. Em 1943, se afasta da indústria cinematográfica – desconfia-se que por um conflito envolvendo Louis B. Mayer –, vindo a produzir um programa de rádio, peças de teatro, lecionar cinema no Pasadena Playhouse e dirigir uma série de 50 comerciais para Pepsi, a convite de Joan Crawford.

Dorothy Arzner é uma das cineastas que mais tem recebido a atenção de pesquisadoras do cinema feminista e teóricos *queer*, e seus filmes inspiraram as primeiras críticas feministas do cinema, como o ensaio de Claire Johnston, de 1975<sup>22</sup>. Podemos notar a forte ênfase nas relações entre as mulheres nos filmes *The wild party* (1929), *Working girls* (1931), e *Dance, girl, dance* (1940). Arzner também tem sido fonte predileta de críticos e teóricos do cinema *queer* que buscam encontrar, em algumas de suas caracterizações – como a personagem de Katharine Hepburn em *Christopher strong* (1933), por exemplo –, uma subversão relacionada ao seu lesbianismo. Arzner teve diversos romances com atrizes hollywoodianas, mas viveu grande parte de sua vida com a coreógrafa Marion Morgan, com quem trabalhou em *Dance, girl, dance* (1940). Apesar de ser uma das mulheres mais estudadas da indústria americana, tendo sua obra recuperada nos anos 1970 por intelectuais do movimento feminista, os filmes de Dorothy são de difícil acesso, muitos estão em péssimo estado de conservação, e faltam traduções para o português.

Essas são algumas das questões que têm mantido a pesquisa em Arzner, e que podem ajudar a compreender como a diretora resistiu tão bem à transição entre o cinema mudo e o cinema falado, enquanto outras cineastas não conseguiram.

## PIONEIRAS BRASILEIRAS

No Brasil, são raros os registros de nomes femininos atuantes nos primórdios da produção cinematográfica. Somente a partir dos anos 1960, com a segunda onda do feminismo, as mulheres passam a ter maior participação tanto na indústria quanto no cinema experimental. Destacam-se três nomes, atuantes em diferentes décadas e contextos: Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu.

### CLEO DE VERBERENA

Jacyra Martins da Silveira, nome de nascimento de Cleo de Verberena, é considerada pela literatura especializada a primeira mulher a comandar os sets de filmagem de um longa-metragem no Brasil – *O mistério do domínó preto*, de 1931 –, o que nos faz questionar se antes dela não houve, realmente, outra.

Por inúmeros motivos – incêndios recorrentes das películas de nitrato de prata, preservação precária, destruição de arquivos individuais, além de reaproveitamento de material –, a pesquisa dos primeiros cinemas brasileiros sofre de uma limitação quantitativa. Estima-se, segundo censo da Cinemateca Brasileira, que apenas 6% dos filmes está preservado. Some-se a isso a insuficiência de registros de época e as poucas pesquisas sobre o tema.

Nossa pioneira brasileira, assim como muitas outras, tem sua *première* no mundo dos espetáculos como atriz, para depois atuar como diretora, produtora e roteirista. Para produzir seu próprio filme, Verberena, junto com seu marido Laes Mac Reni, monta o estúdio Épica Film e, aos 21 anos, escreve, dirige e atua no drama que se passa nas festas carnavalescas paulistas e tem no elenco Rodolpho Mayer, além de Cleo e Mac Reni<sup>33</sup>. Seguindo a tradição das mortes de quarta-feira de cinzas, o filme se desenvolve a partir da resolução

de um assassinato descoberto após o feriado de carnaval. Cleo, interpretada por Cleo de Verberena, é a esposa do comendador Almeida; envolvida em uma intrincada trama amorosa, acaba envenenada pelo irmão de uma noiva traída. *O mistério do domínó preto* é um filme considerado perdido, havendo apenas registros escritos da sua existência.

*Canção do destino*, projeto de 1931, sem indícios de conclusão, tinha Plínio de Castro Ferraz como diretor e roteirista e Cleo de Verberena na produção e elenco. Não existem registros de lançamento desse filme, tampouco conteúdo examinado, segundo as bases da Cinemateca. Para algumas fontes<sup>34</sup>, a última participação de Verberena no cinema brasileiro teria sido como roteirista do filme *Casa de caboclo*, dirigido por Augusto de Campos, de 1931.

### CARMEN SANTOS

Mais profícua na história do cinema brasileiro foi a presença de Carmen Santos. Guardadas as devidas proporções, Santos foi nossa Mary Pickford<sup>35</sup>. Das três pioneiras brasileiras tratadas neste texto, Carmen Santos certamente foi a mais estudada e historicamente registrada, é a única que possui biografia própria e a mais citada em textos estrangeiros sobre o início do cinema brasileiro. Seria impossível esgotar neste artigo suas contribuições e sua rica biografia documentada no livro *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, de Ana Pessoa<sup>36</sup>.

Atriz, produtora, dona de estúdio e militante nas associações de profissionais e técnicos pelas leis de proteção do mercado interno, a portuguesa radicada no Brasil estreia nas telas, aos 15 anos, em *Urutu* (1919), do americano William Jansen. O filme não chega a ser lançado comercialmente. No ano seguinte, Carmen Santos viaja para os Estados Unidos determinada a ingressar na indústria hollywoodiana, já em estágio avançado



Carmen Santos

de desenvolvimento. De volta ao Brasil, produz e atua nos longas-metragens *A carne* (1924) e *Mademoiselle cinema* (1925), ambos dirigidos por Leo Merten e, segundo versões, destruídos em um incêndio<sup>27</sup>.

Em 1930, Santos inaugura a parceria com Humberto Mauro, coproduzindo, junto à Phebo Filmes, *Sangue mineiro*, no qual também atua. O drama se passa no interior de Minas Gerais, onde a órfã Carmen vive desventuras amorosas e é salva de uma tentativa de suicídio por dois primos com os quais vai viver. Sua presença cria desavenças entre os mancebos, que culminam em sua fuga para o Rio de Janeiro com seu amado Cristovão. De roteiro folhetinesco, *Sangue mineiro* foi um sucesso da época, ficando em segundo lugar no concurso de Melhor Filme Brasileiro de 1930, promovido pelo Jomal do Brasil, e marca a ida de Mauro para a capital do país em busca de mais financiamentos para produzir seus filmes.

No ano seguinte, Santos integra o elenco do marco do cinema nacional *Limite*, de Mário Peixoto. Já com extensa experiência na produção cinematográfica, em 1933 funda a empresa Brasil Vox Filme, que logo passaria a se chamar Brasil Vita Filme, após um litígio com o estúdio americano 20th Century Fox. O primeiro filme do estúdio brasileiro foi *Onde a terra acaba* (2002), de Octávio Gabus Mendes, coproduzido com o estúdio Cinédia, de Adhemar Gonzaga.

Com estúdio próprio, Carmen Santos dedicou-se à tentativa de consolidar uma produção industrial para o cinema brasileiro, calcada na construção de uma identidade nacional e impulsionada pelo sucesso dos filmes sonoros americanos, nos moldes do que Gonzaga introduzira com a Cinédia. Nos anos que se seguiram, a Brasil Vita Filmes produz uma série de curtas-metragens documentais dirigidos por Humberto Mauro, como

a série *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Pedro II* (1935) e *Ouro verde* (1936), entre outros.

Dos quatro longas-metragens produzidos pela Brasil Vita Filmes antes de Santos conseguir realizar seu projeto mais ambicioso, *Inconfidência mineira* (1948), do qual assina sua primeira e única direção, apenas *Argila* (1940), de Humberto Mauro, sobreviveu até os nossos dias. *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade-mulher* (1936), ambos também de Mauro com Santos no elenco, e *O malandro e a grã-fina* (1947), de Luiz de Barros, apesar de terem sido lançados na época, são tidos como desaparecidos, provavelmente vítimas dos recorrentes incêndios dos acervos da época.

O ambicioso projeto de *Inconfidência mineira* começou a esboçar-se com a fundação da Vita Filmes, em meados dos anos 1930. Para contar a sua versão do importante marco da história brasileira, enquanto produzia e estrelava outros filmes, Santos tentou a colaboração dos melhores diretores da época, com quem estava trabalhando, como Mauro e Peixoto. Sem sucesso, a determinada produtora decidiu assumir a direção do longa-metragem que, marcado por inúmeras interrupções e substituições de equipe, foi lançado em 1948, em meio a um boicote de exibidores, e recebido com frieza pela crítica da época<sup>28</sup>. Após o fracasso de seu projeto mais longo, ela ainda viria a produzir e lançar mais dois longas-metragens, ambos dirigidos por Luiz de Barros: *Inocência*, em 1949, e *O rei do samba*, em 1952, mesmo ano de sua morte prematura, decorrente de um câncer.

## GILDA DE ABREU

A exemplo de Carmen Santos, Gilda de Abreu também exerceu múltiplas funções no cinema: atriz, roteirista, produtora e diretora. Abreu já era cantora lírica quando conheceu e se casou com Vicente Celestino, astro musical dos anos 1930. Em 1936, estreia nas telas atuando em *Bonequinha de seda*, filme da Cinédia dirigido por Oduvaldo Vianna, que foi considerado como a primeira superprodução cinematográfica brasileira<sup>29</sup>. A sua interferência na produção, sobretudo nas sequências musicais, despertou o olhar de Adhemar Gonzaga, diretor do estúdio. Em *Bonequinha de seda*, um marco do cinema nacional, Gilda faz o papel de Marilda, uma francesa recém-chegada à alta sociedade carioca, que impressiona todos com seus modos refinados e seu estilo cosmopolita.

Após o sucesso de *Bonequinha*, Abreu torna-se rapidamente uma estrela do cinema, chamada de “Gilda-star”. Logo no ano seguinte, Gonzaga a convida para mais um projeto dirigido por Vianna, *Alegria*, que não chega a ser concluído.

Após dez anos sem registros de sua participação no cinema, provavelmente por estar se dedicando aos palcos, Gilda de Abreu se tornaria a primeira mulher a dirigir um longa-metragem falado no Brasil, *O ébrio* (1946). A película, escrita e produzida por Gilda e pelo estúdio Cinédia, estrelada por Vicente Celestino, é um palco para que o cantor popular exponha seu talento. Com todos os elementos melodramáticos que merecia,

**A participação desbravadora destas pioneiras do cinema nacional abriu portas para que, a partir dos anos 1950, mais mulheres assumissem a direção dos filmes.**

*O ébrio* foi um sucesso de público. Impossível não destacar hoje elementos que, na época, poderiam passar despercebidos, como o racismo incrustado na narrativa – os negros não apenas ocupam papéis de subalternos, como justificam o lugar que ocupam –, e a misoginia clássica de apresentar a mulher como causadora de todos os males que podem afligir um homem, até levá-lo à derrocada moral e financeira. João Luiz Vieira chama o longa-metragem, que conta a ascensão e queda de Gilberto Silva (Celestino), de “a quintessência do drama moralista brasileiro”<sup>39</sup>. *O ébrio* foi amplamente difundido em território nacional, fazendo frente às produções estrangeiras, e obteve um sucesso de público ainda não alcançado no período.

Em fase de montagem, Abreu recebeu diversas críticas e suprimiu cerca de 25 minutos do filme, que os produtores alegavam não contribuir para a fluidez da narrativa, incluindo a sequência em que Gilberto pede a mão de sua esposa em casamento. Durante o processo de restauração, as cenas originais foram recuperadas, revelando que Gilda estava comprometida com a fluência narrativa de sua história<sup>40</sup>.

Devido ao sucesso de *O ébrio*, Abreu viria a escrever e dirigir, em 1949, *Pinguinho de gente*, outro drama de adultério, estrelando Anselmo Duarte. Mais segura e talvez inspirada nas censuras que sofrera com seu primeiro filme, Abreu aborda a questão de como a mulher pode ser prejudicada em uma sociedade patriarcal, o que não é bem recebido na época por público e crítica. Tendo como protagonista Isabel de Barros, atriz mirim que havia atuado em *O ébrio*, *Pinguinho de gente* centra sua narrativa em Nini e sua mãe que, por parcas condições financeiras, não consegue adquirir uma boneca desejada pela criança.

Em 1951, Gilda de Abreu decide produzir sozinha seu terceiro projeto, que também escreve, dirige e no qual atua, e funda a companhia Pro-Arte. A comédia romântica *Coração materno*, também protagonizada por



Gilda de Abreu

Celestino, não repete o sucesso de seu primeiro filme, e Gilda não volta a dirigir até 1977, quando realiza o curta-metragem *Canção de amor*, dedicado a seu marido, falecido em 1968. Gilda ainda escreveu o longa-metragem *Chico Viola não morreu* (1955), dirigido por Román Viñoly Barreto, uma coprodução argentina da Atlântida Cinematográfica, e *Mestiça, a escrava indomável* (1973), de Lenita Perroy, com Sônia Braga no elenco.

A participação desbravadora destas pioneiras do cinema nacional abriu portas para que, a partir dos anos 1950, mais mulheres assumissem a direção dos filmes. Na sequência, estão as italianas Maria Basaglia, que dirigiu e escreveu quatro longas-metragens na década de 1950, e Carla Civelli, com seu recentemente restaurado *Um caso de polícia* (1959). Mais adiante, na década de 1960, novos nomes despontam, como Ana Carolina, Helena Solberg, entre outras.

Devido ao pouco material disponível sobre nossas pioneiras, destaco o trabalho precioso das pesquisadoras Ana Pessoa, Ana Rita Mendonça, Heloisa Buarque de Hollanda e Andrea Ormond, e o de Adilson Marcelino, criador do site Mulheres do Cinema Brasileiro, para a recuperação destas importantes personagens e o registro de seus nomes na história do cinema nacional.

**JULIANA COSTA** é mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com pesquisa em Cinema e Educação, membra fundadora do Cineclub de Academia das Musas, de dica do ao estudo de cineastas mulheres, e editora do fanzine *Zinematógrafa* e do blog *Oásis*, ambas de crítica de cinema.

## REFERÊNCIAS

1. *Unraveling women: filmmaking and instructional change in early Hollywood*, de Mark Garrett Cooper, no site <<http://wfpp.cdr.columbia.edu/>>.
2. Site oficial Alice Guy, catálogo de filmes Gaumont, em <[http://aliseguyblache.com/site/default/file/pdf/Gaumont\\_Filmography.pdf](http://aliseguyblache.com/site/default/file/pdf/Gaumont_Filmography.pdf)>.
3. *La fee aux choux* (1896) ou *A fada dos repolhos* é um filme de 53 segundos que se refere a uma lenda sobre o nascimento dos bebês. No filme, uma "fada" dança em um cenário bem construído, simulando uma plantação de repolhos, enquanto "colhe" bebês reais e bonitas das plantas. Colocando as crianças em destaque — em primeiro plano — e as bonitas ao fundo, Alice compõe uma mise-en-scène bem elaborada para a época.
4. O termo *sound-on-disc* se refere ao processo de filme sonoro que utiliza um fonógrafo ou outra faixa para gravar, ou ainda um som playback em sincronia com as imagens em movimento.
5. Todos os filmes citados neste texto da fase Gaumont francesa estão disponíveis no YouTube.
6. Site oficial Alice Guy, catálogo de filmes Gaumont, em <[http://aliseguyblache.com/site/default/file/pdf/Gaumont\\_Filmography.pdf](http://aliseguyblache.com/site/default/file/pdf/Gaumont_Filmography.pdf)>.
7. Está disponível no YouTube um trecho de seis minutos deste filme.
8. Este filme, assim como o quase todos da Solax, não foi encontrado disponível para pesquisa. Os únicos filmes deste período existentes no YouTube são *The making of an American citizen* (1911), *Canned harmony* (1912), *Falling leaves* (1913) e *Bursting Holmes' murder case* (1913).
9. Está disponível no YouTube um compilado de quatro minutos com cenas deste filme.
10. Split screen, ou tela dividida, é uma técnica em que se divide o espaço da tela em duas ou mais seções para mostrar ações paralelas ou relacionar imagens.
11. Disponível no YouTube.

12. Disponível em sites de compartilhamento com legenda em inglês.

13. National Women's History Museum, *Women behind the camera: women as directors*, em <<https://www.nwhm.org/html/exhibits/film/8.html>>.

14. Julia Crawford Ivers foi uma importante roteirista, diretora e produtora americana da era do cinema mudo americano.

15. Turner Classic Movies: *The blot*, em <<http://www.tcm.com/this-month/article/212812%7C0/The-Blot.html>>.

16. Estes dois filmes estão disponíveis com legenda em inglês em sites de compartilhamento de conteúdo.

17. Anthony Slide, *Silent Feminists*, p. 38, em <<https://allangraysimagination.wordpress.com/2009/09/24/women-filmmakers-2/>>.

18. Com exceção de *The people vs. John Doe*, os outros títulos citados neste texto estão disponíveis para *download* em sites de compartilhamento estrangeiros.

19. Apresentação do livro *Lois Weber in early Hollywood* no site <<http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520284463>>.

20. JOHNSTON, C. *Women's cinema as counter-cinema*. In: JOHNSTON, C. (ed.), *Notes on women's cinema*, London: Society for Education in Film and Television. Reeditado em: THORNHAM, S. (ed.), *Feminist film theory. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 31-40.

21. Código Hays foi um conjunto de regras de censura adotado a partir de 1930 com o objetivo de subordinar as produções cinematográficas e teatrais aos padrões morais da época.

22. JOHNSTON, C. (ed.). *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, London: British Film Institute, 1975.

23. ORMOND, A. *Ensaios de cinema brasileiro 1: dos filmes silenciosos à pornochanchada*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016. p. 23.

24. Sites Mulheres do Cinema Brasileiro e IMDb.

25. Mary Pickford foi uma grande atriz e produtora da Hollywood nascente, ativista dos sindicatos profissionais de cinema e sucesso de público. Impossível registrar sua importância em uma nota de rodapé, sendo merecedora de um artigo específico.

26. PESSOA, A. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. São Paulo: Editora Aeroplano, 2002.

27. Site da Cinemateca Brasileira: [goo.gl/aMjkbK](http://goo.gl/aMjkbK).

28. PESSOA, A. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, H. B. de. (org.) *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930/1988*. Coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989. p. 133.

29. SHAW, L; DENNISON, S. *Brazilian national cinema*. Oxon: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. p. 64.

30. *Ibid.*, p. 65.

31. *Ibid.*, p. 66-67.

# OUTRO OLHA

## QUEEROÍNAS, HEROÍNAS E PSEUDO-HERÓIS

**EM 1981, MAUREEN MURDOCK**, psicóloga norte-americana e pesquisadora do feminino inserido no mundo patriarcal, entrevistou Joseph Campbell, referência no estudo de mitologia, que escreveu, em 1949, *O herói de mil faces*. Murdock questionou as opiniões do entrevistado acerca das diferenças entre a heroína e o herói, e de como a mulher poderia “curar” a separação interna com sua natureza feminina. Esse conceito de natureza feminina é baseado em arquétipos junguianos<sup>2</sup> que representam figuras simbólicas, parte de um universo inconsciente comum. Construído.

“Durante toda a tradição mitológica a mulher está lá. Tudo o que ela tem que fazer é perceber que ela é o ponto de chegada que todos estão tentando alcançar. Quando uma mulher percebe que personagem maravilhosa ela é, ela não vai se preocupar com o conceito de ser um pseudo-homem”, respondeu Campbell, como



*The mask you live in*

discorre Maureen em seu livro *A jornada da heroína*, publicado em 1990, levantando questões como: o que é estar lá? Qual é o significado de ser tal personagem maravilhosa? O que é o pseudo-homem?

Em 1994, Murdock publica o livro *A filha do herói*, cujo título, a partir da segunda edição em inglês, foi alterado para *A filha do pai* (em português, foi publicado como *A filha do herói* e continua assim). Nessa obra, a autora descreve suas experiências em terapia com diversas pacientes mulheres, já adultas e bem-sucedidas financeiramente. Ela relata que suas pacientes, para alcançarem o sucesso em um mundo centrado na figura do homem, inspiram-se em atitudes consideradas como masculinas, primeiramente representadas pelo pai.

*Ela (a filha do pai/herói) é considerada um sucesso de acordo com os padrões da sociedade de cultura*



*patriarcal, focada em atingir resultados e baseada em poder. A filha do pai anseia em ser parecida com o seu pai e em ser querida por ele. Às vezes ela até deseja se tornar ele. Ela luta não só por compreender os desejos e sentimentos mais profundos do pai, mas também por experimentar o tipo de poder e visibilidade que ele sustenta no mundo.<sup>3</sup>*

Esse espelhamento cresce com a aprovação exterior, mas, enquanto se adequam às regras do universo homem-centrado, essas mulheres rejeitam o feminino, visto como fraco e representado pela mãe.

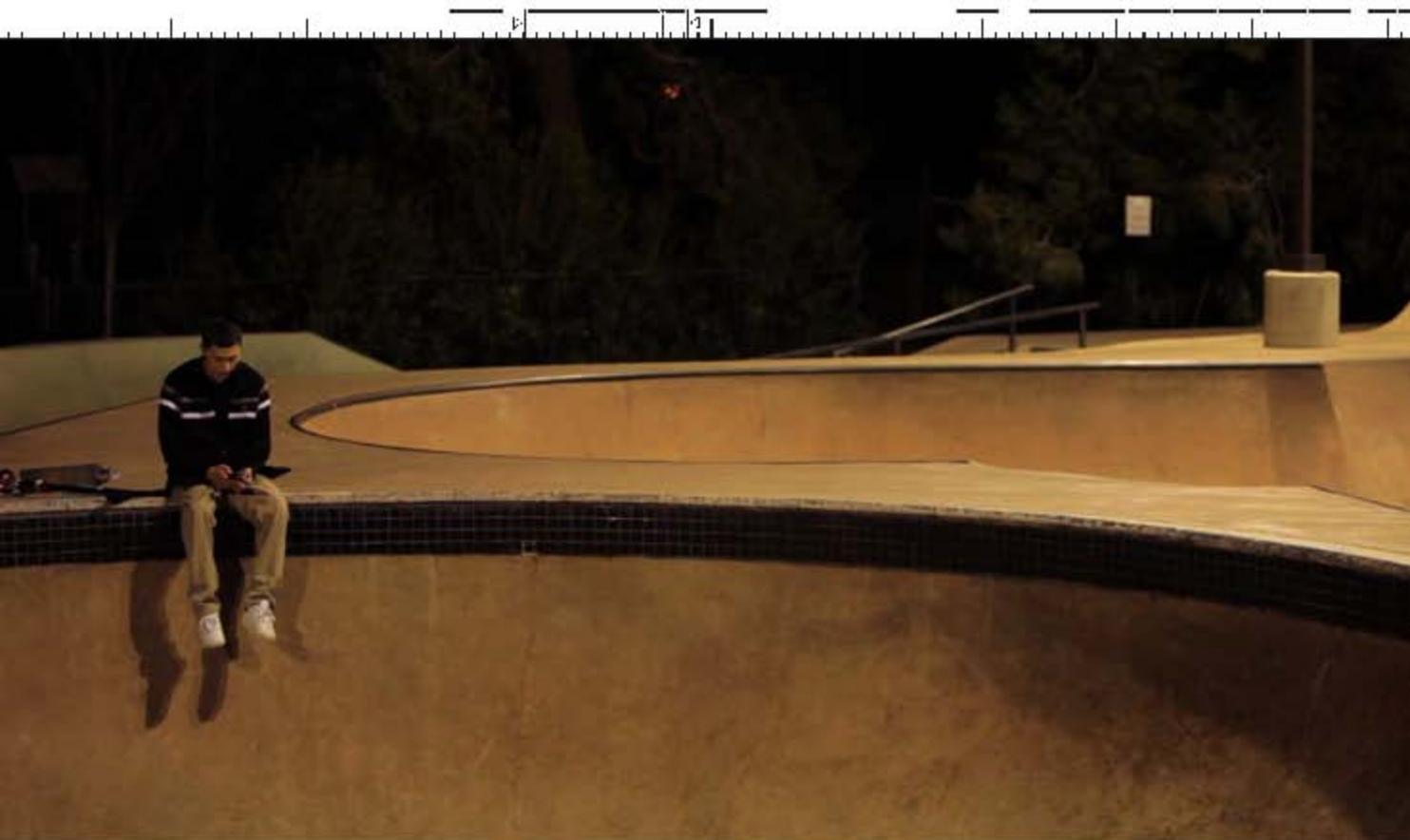
*A jornada da heroína* foca no reencontro da heroína com sua natureza feminina:

*Nossa heroína coloca sua armadura, levanta sua espada, escolhe seu cavalo mais veloz e parte para a bata-*

*lha. Ela encontra seu tesouro: um diploma, um cargo importante, dinheiro, autoridade. Os homens sorriem, apertam sua mão e dão as boas-vindas ao clube.<sup>3</sup>*

*Muitas mulheres imitaram a jornada da figura heroica masculina porque não havia outras imagens para imitar – uma mulher poderia ser bem-sucedida em uma cultura homem-centrada ou dominada e dependente como mulher. Para mudar as estruturas sociais, econômicas e políticas da sociedade, nós precisamos agora de novos mitos e heroínas.<sup>4</sup>*

Por que interessa à mulher se unir ao clube em uma sociedade patriarcal? Por que seria do interesse de uma heroína ser reconhecida e bem-sucedida em um mundo que a oprimiu e oprime as mulheres que não alcançam os ideais de sucesso designados por uma (minoritária) elite masculina branca?



### *The mask you live in*

*A filha do herói* responde à questão do pseudo-homem complementando *A jornada da heroína*, que, por sua vez, responde ao *Herói de mil faces*, de Campbell. O livro de Campbell é referência, pois introduziu o conceito de "monomito" ou "jornada do herói", que foi popularizado e simplificado por Christopher Vogler, executivo de Hollywood, em 12 passos básicos para se escrever um roteiro.

*Um herói de um mundo ordinário se aventura por uma região de maravilhas sobrenaturais: forças fabulosas são encontradas e uma vitória decisiva é conquistada – o herói volta de sua aventura misteriosa com o poder de conceder favores a seus semelhantes.<sup>5</sup>*

O herói, então, sai do mundo comum e retorna com dinheiro, conhecimento, poderes, como alguém a ser admirado, com status. A heroína, depois de sua aventura, volta para o mundo patriarcal.

A jornada da heroína:

*Quando uma mulher decide não jogar mais de acordo com as regras patriarcais, ela não tem um livro de instruções que lhe mostre como agir ou pensar. Quando ela decide não mais perpetuar formas arcaicas, a vida se torna excitante – e aterrorizante. [...] É uma jornada raramente validada pelo mundo exterior; na realidade, diversas vezes o mundo exterior sabota e interfere na jornada [...]. Essa não é uma jornada sobre uma fada madrinha mostrando uma saída. [...] Quando uma mulher foca no processo da jornada interior, recebe pouco reconhecimento e menos aplausos do mundo exterior. As questões que ela levanta sobre valores de vida faz com que aqueles que estejam empenhados nas jornadas pelo sucesso se sintam desconfortáveis.<sup>6</sup>*

A jornada da heroína é interior, de descobertas do eu, de uma individualidade particular, que mescla valores arquetípicos masculinos e femininos da forma como são entendidos pela sociedade: o masculino sendo a coragem, a garra, a ambição; o feminino, a conexão consigo mesma e com os outros, a empatia e o respeito.



*The mask you live in*

## A heroína não é apenas uma versão feminina do herói. É resistência. É crescer como pessoa e se encontrar no mundo.

Murdock menciona em seu livro que a jornada da heroína não precisa ser só da mulher – os valores dados como femininos são básicos para qualquer ser humano.

O documentário *The mask you live in?*, de Jennifer Siebel Newsom, fala sobre o conceito de masculinidade na cultura ocidental, mais especificamente na americana. No filme, diversos jovens detentos e pesquisadores comportamentais contam experiências sobre o que é crescer sendo do sexo masculino e repudiando atitudes “femininas”. Ser homem é não chorar, não demonstrar afeto ou sentimentos, não desistir nunca, usar violência se necessário, sempre ser o melhor. Ser homem é nunca parecer fraco ou submisso – isso é “coisa de mulher”. É um conceito bastante agressivo para mulheres, obviamente. Mas também o é para os homens.

O documentário também aborda o conteúdo dirigido ao público masculino e quais são os valores de sucesso. Ter dinheiro, ter força, “pegar mulher” e falar sobre isso com os colegas. As músicas, os *videogames* e os filmes são violentos. Homens, quando ficam depressivos, tendem a ser mais violentos. O documentário demonstra que valores humanos são tidos como coisas de “mulherzinha” – e que isso é compreendido como negativo. Cria-se uma sociedade com hierarquias, violenta, em que ser homem é rejeitar tudo o que é ser mulher. Essa é a cultura do estupro.

Colin Stokes, diretor da ONG Citizen School, que reinventa o ensino em escolas para estudantes de baixa renda, aborda, em um TED Talk, a representatividade feminina nas telas e o Teste de Bechdel, que estabelece três princípios simples para se ter em um filme (duas mulheres, com nome, precisam conversar entre si sobre algo que não seja um homem):

*Duas mulheres que existem e falam uma com a outra, sobre coisas... Acontece. Eu já vi. E ainda assim nós raramente vemos acontecer nos filmes a que assistimos e que amamos. Alguma coisa não está certa. Quando eu ouço as estatísticas, uma das coisas que eu penso é: são muitos assédios sexuais. Quem são esses caras? O que eles estão aprendendo? O que o sistema está falhando em ensinar? Eles estão absorvendo a história de que o papel do herói é vencer o vilão com violência e depois coletar seu prêmio, que é uma mulher, sem amigos, que não fala? Nós estamos absorvendo essa história?*

A heroína não é apenas uma versão feminina do herói. É resistência. É crescer como pessoa e se encontrar no mundo. Um mundo que está mudando e se desenvolvendo rapidamente, que tem a possibilidade de libertar ou de reprimir com forças antes não imagináveis.

Representatividade – como protagonista e por trás das câmeras – importa. Consumir qualquer tipo de mídia

é ouvir um ponto de vista e escolher interagir com um universo de narrativas. Se esses pontos de vistas forem todos similares, estaremos gerando debates rasos em um mundo cheio de diversidade.

A jornada da heroína não é questão apenas de representatividade. Nem somente de protagonistas femininas. Não tem gênero, cor, etnia, cultura ou sexualidade definida. Trata-se de pensarmos o que queremos ver em personagens principais, quem queremos ser, que batalhas lutar e que obstáculos vencer, juntos e individualmente.

Sendo "heroína" demasiadamente conivente e "pseudo-herói" descaradamente secundário, surge a necessidade de novos termos críticos. Afinal, que protagonistas são essas? São personagens, atrizes, vizinhas, colegas? Representações de nós mesmas? Mulheres? A história se constrói por meio de rupturas e reescritas, reinvenções. São necessárias subversões, apropriações de autoras feministas, conhecimento da história, arqueologias de saberes, ousadia de inovar e criação de performances corajosas, unidas, ousadas, subjetivas, únicas, estranhas, não binárias, questionadoras... *queer*.

Como coloca muito bem Murdock:

*Nós precisamos ter a coragem de viver em paradoxo, a força de segurar a tensão de não conhecer as respostas, e a disposição para escutar nossa sabedoria interior e a sabedoria do planeta, que implora por mudanças.<sup>9</sup>*

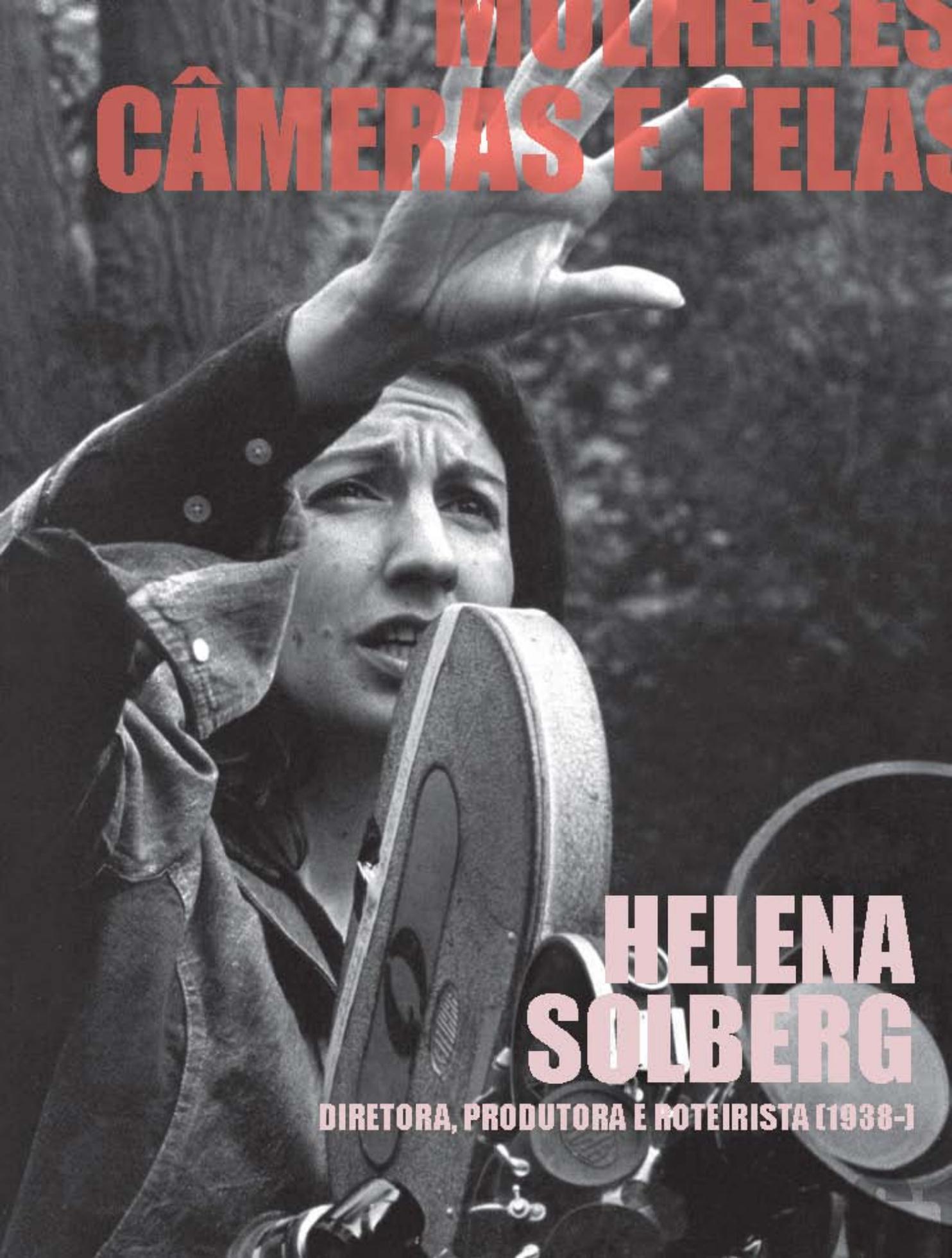
Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63

\***ELEONORA MENEZES DEL BIANCHI** é graduada em Comunicação Social/Midiologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em 2013, fez intercâmbio *Ciência Sem Fronteiras* em Londres, Reino Unido, onde estudou animação e storytelling, e, em 2017, participou do projeto *Usina do drama de formação de roteiristas* da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fez crítica para o festival *Kinoforum* em 2012 e 2014 e participou da curadoria estudantil em 2016. Também em 2016 participou da organização do Festival Internacional de Curtas *Metagens Changing Perspectives* em Istambul, na Turquia.

## REFERÊNCIAS

1. JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 1981, v. 3.
2. MURDOCK, M. *A filha do herói*. São Paulo: Summus, 1994, p. 5.
3. MURDOCK, M. *The heroine's journey*. Boston: Shambhala, 1990, p. 6, tradução da autora.
4. *Ibid.*, p. 10, tradução da autora.
5. CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 23.
6. MURDOCK, M. *Op. cit.*, 1990, p. 8-10, tradução da autora.
7. *The mask you live in*. Direção: Jennifer Siebel Newson, Produção: Jennifer Siebel Newson e Jesica Congdon. Estados Unidos: Roco Films, 2015, Netflix.
8. STOKES, C. *How movies teach manhood*. 2013. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/colin\\_stokes\\_how\\_movies\\_teach\\_manhood](https://www.ted.com/talks/colin_stokes_how_movies_teach_manhood)>.
9. MURDOCK, M. *Op. cit.*, 1990, p. 11, tradução da autora.

# MULHERES CÂMERAS E TELAS



**HELENA  
SOLBERG**

DIRETORA, PRODUTORA E ROTEIRISTA (1938-)

# PERFIL



FOTO: RICARDO LUVA

**DANDARA:  
AUTOIMAGEM  
DE UMA  
CINEASTA NEGRA**

**O PODER DO OLHAR** – político, frontal e desafiador da mulher afro-americana na segunda metade do século XX, tal como coloca Bell Hooks em *O olhar opositivo: espectadoras negras*<sup>1</sup> – é aqui tomado sob uma outra ótica. O que se explora neste “perfil” é o modo pelo qual esse olhar confrontador distingue a cinematografia criada por diretoras negras brasileiras neste começo de século XXI. Mais particularmente, busca-se revelar a função desse olhar na composição da autoimagem, em filme e *webvídeo*, de uma pioneira do cinema negro feminino no Brasil, autora de *Gurufim na mangueira* (2000) – média-metragem que inaugura a autorrepresentação da mulher negra brasileira como sujeito da narrativa ficcional<sup>2</sup>.

A menina negra que investiga a câmera que a “captura”. A criança negra educada entre brancos. A jovem cineasta negra que, na estreia, é desqualificada por seus “pares” como “uma dona de casa que só gostava de novela”. Danddara, mãe e avó afro-carioca de cinema. Na leitura que Hooks faz de Foucault, o olhar que agencia resistência à sujeição passiva, no contexto de diversas relações de poder, exprime, de um lado, a curiosidade que desloca o pai/fotógrafo<sup>3</sup> do pedestal; de outro, no colégio<sup>4</sup>, expõe a dor da aluna face à consciência da condição sócio-racial.

Estudar na escola de vanguarda na Tijuca. Morar em um prédio pobre em frente ao Morro dos Macacos, em Vila Isabel<sup>5</sup>. Isso no Rio dos anos de chumbo, quando a classe média negra começa a produzir imagens da mulher negra livre, rompendo com séculos de iconografia da servidão. Hernani Heffner<sup>6</sup> situa nos anos 1970 as primeiras imagens da família negra, com a chegada do VHS. Todavia, no cenário da cultura hegemônica, sobravam evidências de que ser uma mulher negra era algo ruim.

Na TV, a que eu e minha irmã Valéria tínhamos acesso controlado por nossos pais, *Anjo mau* e *Escrava Isaura*<sup>7</sup> escancaravam *A negação do Brasil*<sup>8</sup>, mostrando que mulher negra não podia protagonizar nem mesmo

papéis que desempenhavam na vida real. Essa “praga”, visível em chanchadas como *Samba em Brasília* (1960) – na qual a loura Eliana Macedo é a passista que abala a capital – persiste em folhetins como *Senhora do destino* (2004), em que o “lourismo” acomete da nordestina retirante (Carolina Dickman) à rainha da bateria (Ludmila Dayer). Duelos entre a loura Ludmila e morenas não negras (Maria Maya/Thânia Kallil) pelo melhor samba no pé são revisitados em *Rock story* (2016), quando Viviane Araújo confronta as louras Laís Pinho e Helga Nemezyk em cenas em que a negra passista lhes serve de pano de fundo. O que pensa e sente a maioria de mulheres afrodescendentes diante dessas imagens? Nosso olhar opositivo não tentará esconder. A onipotência do homem branco para realizar e veicular narrativas audiovisuais é, em geral, deliberadamente agressiva contra não brancos, e oprime a mulher negra em particular.

Meu trauma na primeira aula de História sobre escravidão foi material para uma cena de *Vista minha pele*<sup>9</sup>, do qual sou corroteirista. Não obstante, a pedagogia revolucionária do Baby Garden<sup>10</sup> faria a única aluna negra do turno da tarde ser Helena de Tróia em um festival de cinema super-8, gravar canção de sua autoria em LP<sup>11</sup> e ser estrela de peças teatrais. Desde a alfabetização, as escolas que frequentei sempre me empoderaram. Infelizmente não bastou para desfazer a autoimagem carregada de feiura, vulgaridade e pobreza com que a TV brasileira me massacrava.

Na descoberta da sexualidade, que se deu no mesmo ambiente de escolas particulares de elite, com adolescentes brancos, o peso dessa inferioridade estética e o *bullying*, que eu fingia achar engraçado, quase me levaram ao suicídio, com apenas 16 anos. Foi nessa fase que tentei me inserir como atriz nas telas brasileiras. O assédio sexual nos bastidores assustava, mas parecia não ser nada demais, já que a violência contra mulheres e meninas é constante no Brasil, e ainda mais corriqueira para cidadãs não brancas. Chocava-me o baixíssimo

nível dos personagens disponíveis para mim. Se é que escravas, meretrizes e domésticas mudas – que vinham à cena somente para receber ordens, xingamentos e abuso moral, econômico e sexual – sejam qualificáveis como tal. Não é preciso procurar muito: da comédia em que Mazzaropi chama uma empregada negra de “macaca” ao Lord Black de Chico Anysio que ameaça e ofende com o bordão “Nega Xexelenta, vou dale porra da nessa nega” – há exemplos variados. Era impossível para mim aceitar aquele tipo de trabalho. Certa vez, na praia em Ipanema, fui abordada por “produtores” que me chamaram para ficar nua no cinema. Recusei. Como desculpa, disse que era menor e meu pai não permitiria. “Ele não vai saber, seu rosto nem vai aparecer”, responderam. Em 1988 fiz um teste na Globo para ser mucama coadjuvante da Cláudia Abreu. A novela foi cancelada por suspeita de plágio, dando lugar a *Fera radical*. Me chamaram para o elenco de apoio. Escolhi o teatro. Em 1989, fiz minha única participação como atriz de TV em *Capitães de areia*, minissérie da Band. Personagem: Neguinha do Areal.

“Ótimo papel, direção de Walter Lima Jr.”, me convenceram. Cena intensa, três páginas, fora tentada antes de mim pela atriz Iléia Ferraz, que eu muito admirava, mas o menino que fazia Pedro Bala não soubera interagir com uma atriz “tão mulher”. Aos 19 anos, eu estrelava o infantil *Vale a pena?* como uma menina de rua. Apesar de já ser mãe desde os 17, convenciai como criança. “Perfeita para o papel”. A ação consistia num estupro, em que a Neguinha poupava seu hímen dando ao agressor a opção do sexo anal. Livre adaptação da obra de Jorge Amado... O diretor orientou o tom dramático do diálogo. *Take um*. Aplausos. Hora de assistir. Ansiedade. Eu, namorado, pipoca e guaraná descobrimos que a cena fora mutilada. O diálogo quase inexistia. O intenso drama resumira-se a: Neguinha jogada no chão por adolescente louro alfa do Areal. Corta para *close* na calcinha rosa florida que surge sob a sainha curta. Fim.

FOTO: ANDRÉ WAZZAN/OLIVEIRA



Foto de família, dunas de Cabo Frio / RJ (1972)

Doeu. Mas sem surpresas. Meu olhar opositivo, desconfiado e questionador, fora treinado desde cedo pelo olhar de minha mãe, Edna, bióloga e cinéfila, que expunha conteúdos subliminares de cenas de cinema e televisão, destacando representações de gênero e raça. Até hoje, ridicularizar estereótipos em filmes e novelas é uma diversão que compartilho com meus filhos, Yan e Yara, e minha neta mais velha, Sarah. Meu pai pegava mais leve. Acho que ele queria que a gente sonhasse.

Aprendemos a encarar (quase) tudo e todos interrogando: “Onde está a armadilha, o convite à sujeição?”. Na história norte-americana, a máquina hollywoodiana tem sido empregada para formatar ou anular identidades à conveniência de supremacistas, brancos e homens, que controlam a indústria audiovisual.

As representações convencionais da mulher negra violentavam a imagem. Em resposta a essa agressão, muitas espectadoras negras descartaram a imagem, desviaram o olhar, não deram ao cinema importância alguma em sua vida. No entanto, havia aquelas espectadoras cujo olhar era de desejo e cumplicidade. (...) Todas as mulheres negras com quem eu conversei que eram/são assíduas frequentadoras de salas de cinema, amantes de filmes hollywoodianos, atestaram que, para vivenciar por completo o prazer que tinham com aquele cinema, tinham de escolher ignorar a crítica, a análise; tinham de esquecer o racismo. E, acima de tudo, não pensavam sobre o machismo.



3ª série primária no Colégio Baby Garden (1975)



Still de Cinema de preto (2004), de Dandara

## Em salas escuras em que a tela grande nunca exibiu meninas como eu, sonhava não com as histórias apresentadas mas com a chance de, algum dia, fazer o meu cinema.

Como as cinéfilas negras analisadas por Bell Hooks, eu e minha mãe fizemos vista grossa para algumas representações falsas ou ausentes da realidade, a fim de fruir dos filmes escolhidos. Ir ao cinema era experiência de imersão. Porém, sendo ela uma espectadora negra de olhar descolonizado (ou iconoclasta) nossa curadora/mãe elegeu, para a formação audiovisual de suas filhas, um cardápio de cinematografias sem limite de estilo ou nacionalidade. Como cinéfilas negras dos EUA, que aprenderam a desfrutar obras legendadas de diversas partes do mundo, eu e minha irmã curtimos *Pele de asno*, *Tempos modernos*, *Contatos imediatos* e *Dersu Uzalá* – Kurosawa foi o primeiro cineasta que lembro ter assistido no cinema com minha mãe. Em salas escuras em que a tela grande nunca exibiu meninas como eu, sonhava secretamente, não com as histórias apresentadas – dada a impossibilidade de identificação – mas com a chance de, algum dia, fazer o meu cinema. Queria ser dona das histórias, como já fazia no teatro amador, com elencos recrutados na escola e na vizinhança. Hooks resume a ópera:

*Que todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo. Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: "Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade".*

Assim cresci, como menina negra na fronteira entre favela e asfalto, privilégio e privação. Visão de mundo formada ao observar conflitos, de forma e conteúdo, entre as festas de partido alto na família negra e os cânones eurocêntricos da escola formal. Desde o início, tive grande necessidade de compor minhas próprias narrativas para não implodir sob a pressão de tantas imagens negativas que teimavam em se aderir a tudo que eu reconhecia como sendo eu. Criei enredos tecendo sombras do passado escravo e luzes de um futuro, novo e promissor, que sempre ansiei construir. Essa possibilidade construtiva passava necessariamente pelo que a montadora Cristina Amaral, em sua *master class*, no Empoderadas<sup>33</sup>, chamou de "direito ao imaginário".

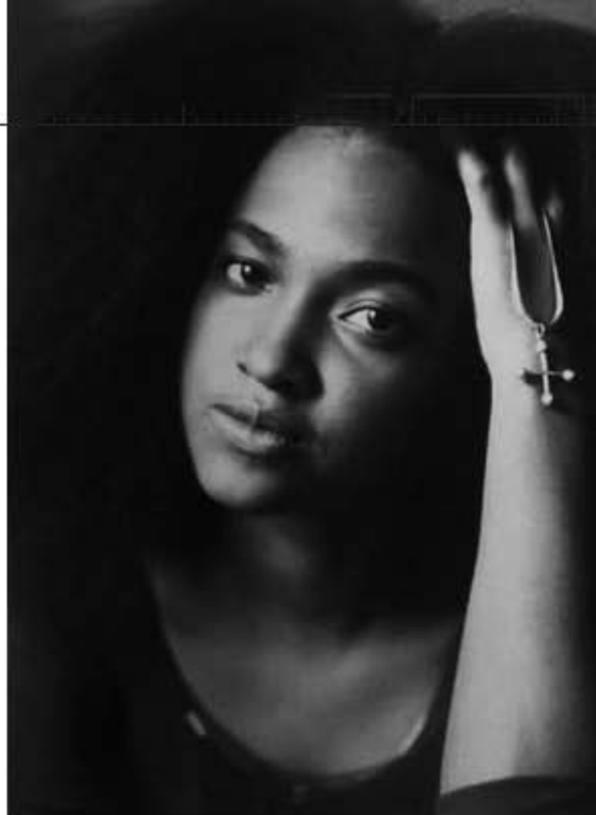


FOTO: KEDVO PESSON DANZOWA

Fotos de divulgação do show *I Am Samba, NY/EUA (1994)*

O primeiro passo foi difícil, pelas exigências técnicas da película 35mm, pela oposição de artistas homens (negros e brancos), pela falta de cumplicidade de mulheres brancas, pela ausência de mulheres negras no meu meio social. A realização de *Gurufim na mangueira* consumiu quatro anos e R\$ 80 mil reais, incluindo os R\$ 40 mil do prêmio, doações, permutas e o seguro de vida do meu pai, Eurico, advogado e boêmio, morto em 1998.

Tentei esse mesmo projeto três vezes em edital do Ministério da Cultura. Conquistei o prêmio em 1999, após ocultar a identidade de autora negra sob o nome da produtora Mônica Behague, branca de origem francesa. Não tinha coragem de assumir, nem para mim mesma, o desejo de ser cineasta. Queria me projetar como atriz e cantora. Por ironia do destino, às vésperas da filmagem tive que optar entre ser estrela ou ser diretora. Thalma de Freitas deu show como protagonista! E eu descobri que escrever e dirigir cinema é a minha cachaca. Para criar a viúva de vermelho, à frente do ritual que ressignifica toda uma comunidade, numa obra que P. C. Saraceni chamou de “um filme-samba delicioso”<sup>24</sup>, a dramaturgia se enraizou nos quintais da infância. As imagens reagiram ao que vira como falso, falho ou apoucado na representação da mulher negra em filmes como *Rio Zona Norte*, *Natal da Portela*, *Chica da Silva* e *Black Orpheus*, entre outros. E acalmaram o coração.

O primeiro século de cinema brasileiro produziu imagens de mulheres negras, à nossa total revelia, e nos confinou à terceira pessoa das narrativas fílmicas. Cem anos sem liberdade de representar nas telas a própria identidade, de raça e gênero, sob uma perspectiva autoral independente. O fato de que Adélia Sampaio – primeira mulher negra brasileira a dirigir um longa de ficção – não tenha querido ou tenha sido, de algum modo, impedida de quebrar esse tabu em seus filmes, faz de *Gurufim na mangueira* uma doída exceção, sem referência anterior no Brasil. Realizei esse filme após conhecer, nos EUA, as obras das cineastas negras Julie Dash e Kasi Lemons. A gana de descascar e desdizer imagens e valores que nos ofendem ou ignoram o “X” de nossas questões – que senti ao fazer o primeiro filme – é comum a todas as cineastas negras que vi em atividade, no boom de câmeras e telas digitais do século XXI. O cinema que fazemos resulta de um olhar que não apenas resiste, mas enfrenta discursos imagéticos de dominação. Realizar o *Gurufim* correspondeu à invenção de um lugar. Não pensei nisso até ouvir o Joel Zito dizer, na quele painel em Nova Iorque<sup>25</sup>, que ele era o sétimo homem negro diretor de cinema, e eu a primeira mulher negra cineasta do Brasil.

A revelação do ineditismo do meu feito expôs motivações de ataques que sofri, durante e depois da minha

estreia. Entre artistas negros, a decepção de ver meu roteiro plagiado foi a pá de cal nas tentativas de pertencer a coletivos afirmativos. Não judicializei o conflito porque a vitória não compensaria a dor de causar tamanho estrago no movimento de cinema negro. Tentei sem sucesso me aproximar do Dogma Feijoada. Não fui convidada para o Manifesto de Recife. Nenhum desses grupos tratou questões de gênero. Feministas cineastas que eu conhecia não tratavam questões raciais. Para ver, pensar e falar da minha arte, mergulhei na pesquisa de autoimagem. Nessa conquista de autoexpressão, a *web* é espaço de experimentação. Tudo muito leve e coloquial. *To whom it may concern*<sup>16</sup> (vídeo-poema) é o mais recente produto desse exercício. A obsessão com minha figura cresceu conforme meu olhar opositivo amadureceu, revelando intencionalidades na gênese de tantas, e tão persistentes, imagens/discursos destrutivos em referência à mulher negra no Brasil. É como se eu precisasse atualizar constantemente a interface pela qual interajo no mundo para repetir: “EU NÃO SOU A SUA NEGRA”.

Após cem anos de silêncio, a cinematografia das diretoras negras do Brasil é uma eficaz ferramenta de formação do olhar, disponível para artistas e educadores de todo país.

Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63

**\*DANDDARA** fez História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Writing in English na New School, em Nova Iorque (EUA). Iniciou a carreira como atriz de teatro em 1985, com *Bia Lessa*. Em 1988, fundou o Teatro Florestal do Rio de Janeiro. Começou no cinema em 1990, com Paulo Rufino. Em 2000, dirigiu *Gurufim na mangueira*, obra que insere a mulher negra como sujeito da narrativa cinematográfica. Em 2017 finalizou o curta de ficção *Desaparecidos*, premiado no Edital Curta Afirmativo 2014, com estreia em novembro no 25º African Diaspora International Film Festival (ADIFF), em Nova Iorque.

## REFERÊNCIAS

1. *Bell Hooks, olhar opositivo: a espectadora negra*, tradução publicada no blog foradequadro.com.
2. *Gurufim na mangueira* (2000, ficção, 35mm, cor, 1,85, Dolby SRD), filme de estreia na direção.
3. Eurico de Oliveira Rodrigues, autor das fotos de família.
4. Baby Garden, escola que usava arte na educação. A foto corresponde ao atual 4º ano (1975).
5. Bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro.
6. Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).
7. *Ambas as novelas foram ao ar na Rede Globo*, em 1976.
8. *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2000, documentário, 50 min, cor) sobre racismo na teledramaturgia.
9. *Vista minha pele*, de Joel Zito Araújo (2006, ficção, 26min, cor).
10. Denise Mendonça está hoje à frente do Instituto Tear, na Tijuca, Rio de Janeiro.
11. *Brincando de inventar simples versos cantados*, LP – 1976.
12. Texto de direção de Sura Berditchevsky, Teatro Posto 6, Copacabana, Rio de Janeiro.
13. *Empoderadas – Mulheres negras do audiovisual*, São Paulo, agosto de 2017.
14. Carta de recomendação ao Camargo Found. Fellowship Program – Rio de Janeiro, 09 abr. 2004.
15. Black Brazilian Cinema Panel – African Diaspora International Film Festival, Nova Iorque, dezembro de 2001.
16. Publicado em <poemasflorestais.blogspot.com.br>.



## CRISTINA AMARAL: A PERMANÊNCIA DOS VAGALUMES

**ALGUMAS PESSOAS LUMINOSAS** pontuaram a minha trajetória e a minha vida dentro e fora do cinema. A primeira delas foi minha mãe, mulher forte e independente que nos deu (e continua a dar) muito carinho e nenhuma moleza: “Se tem que estudar, estude”. “Se tiver que fazer algo, faça o melhor possível”.

Desde cedo, me contam, os livros me atraíam como ímãs. Não apenas os livros, qualquer texto escrito. E, das minhas leituras, eu me recordo de uma revista sobre cinema que minha mãe colecionava.

Não me lembro do nome, mas, através dessa revista, todos os grandes astros dos cinemas americano e europeu se tornaram meus conhecidos íntimos – eu sabia o nome de todos (corretamente, porque meus irmãos mais velhos me corrigiam na pronúncia), reconhecia suas fotos, sem nunca ter visto nenhum de seus filmes, porque não tinha idade para isso.

Não sei se foi nessa mesma revista que vi, mas me lembro de um faroeste em formato de quadrinho – balões contando a história e os diálogos, as imagens sendo os fotogramas do filme.

### *Amarcord*

Não me recordo qual foi o primeiro filme a que assisti. Mas consigo sentir no corpo a memória da sala cheia de crianças (como eu) berrando e correndo, reagindo e interagindo com as imagens da tela. Até hoje, me emociona o momento em que as luzes se apagam para começar a projeção de um filme. Mais tarde, quando compramos a primeira TV, lembro-me que só assistia a filmes-seriados e de longa-metragem.

Na adolescência, não sei se foi presente de aniversário ou de Natal, mas um dia ganhei uma máquina

fotográfica. Automática, muito simples, mas que me tornou a fotógrafa oficial da família. A fotografia me levou ao Curso de Cinema, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). As aulas do curso de Cinema tinham o encantamento de virem acompanhadas por projeção de filmes. Era o reencontro com velhos conhecidos meus.

### *Terra em transe*

Paulo Emílio Sales Gomes: por causa dele, mesmo sem conhecê-lo, fizemos uma greve geral na escola. Fazia dois meses que as aulas tinham começado, e a reitoria da USP tinha recebido ordens da ditadura militar para não renovar o seu contrato, por considerá-lo subversivo. Mal sabiam que ele, na verdade, era anarquista, livre e libertário.

O trote na ECA era uma semana com apresentação de atividades artísticas e de palestras de conscientização aos calouros. Nesse contato com os veteranos, tivemos a noção da importância da pessoa de Paulo Emílio, e a importância de reagirmos à prepotência de um regime atroz. A paralisação da Escola deu resultado, e ele foi recontratado. E a importância de um posicionamento político justo e íntegro ficou impregnada em mim.

Paulo Emílio Sales Gomes era como um sol aberto às 8 horas da manhã. As suas aulas me lavaram os olhos e me trouxeram a essência do Cinema, que é a Vida. Trouxeram-me a consciência do que é a responsabilidade e o vínculo do fazer cinema com o cotidiano e com a realidade de um país. Ele nos trazia a história, com os primeiros filmes, os clássicos de Humberto Mauro a Mário Peixoto – a produção recente comercial ele nos fazia assistir nas salas de cinema e depois discutíamos na sala de aula. Assistíamos de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo Cezar Saraceni às pornochanchadas.

***Bang bang / Blablá / Jouez encore, payez encore / Crônica de um industrial / Lilian M / Matou a família e foi ao cinema / O bandido da luz vermelha***

Mas havia também uma produção contemporânea à qual ele deu um espaço que os feudos de poder do cinema brasileiro bloqueavam. A esses filmes eram vetadas as fontes de financiamento e as portas de exibição.

Paulo Emílio emprestava as cópias e as exibia para nós na sala de aula, muitas vezes acompanhadas de conversas com os realizadores. E foram esses filmes e seus autores – principalmente Andrea Tonacci, Carlão Reichenbach, Luiz Rosemberg Filho, Julio Bressane e Rogério Sganzerla –, com as suas inventividades, energia, rebeldia e sinceridade, que me deram um norte e uma profunda conexão com esse jeito de estar no mundo. Me fizeram entender que mais importante que o ponto de chegada é a busca.

Tínhamos também as aulas específicas: história do cinema mundial, roteiro, fotografia, som, direção, produção, animação e montagem.

Foi muito importante para mim ter aprendido todas as outras áreas da realização cinematográfica até chegar à montagem. No primeiro momento, recuei, achei que não daria conta de todas as operações necessárias em uma moviola, reconhecendo a minha falta de coordenação motora. Depois, resolvi encarar e me enfiava horas a fio nas salas de montagem (que ficavam abertas o dia todo). Organizei todas as salas, enquanto me familiarizava com o funcionamento da moviola. Gostei.

E, quando tive o conhecimento e o entendimento do trabalho e da função da montagem dentro de um filme, fui fisgada totalmente. Achei a minha praia, mas todo o aprendizado das outras funções me serve até hoje, é vital e complementa meu trabalho de montadora.

Montei vários curtas na Escola e, ainda durante o curso, fui indicada pelo professor de Fotografia, Chico Botelho, para o trabalho de assistência de montagem em um longa-metragem. Terminei o curso e continuei fazendo outros trabalhos de assistência. Um montador foi

muito especial para mim naquele momento: Umberto Martins. Um gênio, um vulcão de criatividade e paixão cinematográfica, que me iluminou o ofício da montagem – antes de qualquer coisa, é preciso paixão e entrega. Além de tudo, um amigo generoso e um exemplo profissional. Simultaneamente, continuei montando os curtas dos meus amigos. Muitos filmes.

*As mesmas perguntas* – curta de Joel Yamaji. Continuamos até hoje a amizade e a interlocução iniciadas na ECA. Monto seus filmes e nos encontramos com frequência para “passar o mundo a limpo”.

*Nós de valor, nós de fato* – Denoy de Oliveira me fazia rir o dia inteiro. O seu bom-humor era contagiante, e o seu olhar generoso e humano para com os desvalidos era comovente. Ficamos muito amigos e eu carrego essa relação muito próxima até hoje com a atriz Maracy Mello, sua doce esposa. Com esse filme, fiz a minha primeira viagem à Europa.

*Ôrí* – trabalho de anos, dirigido por Raquel Gerber, que deixou uma amizade eterna e uma cumplicidade. Seu pensamento é amplo, livre e profundo: filosofia e poesia, onde nada é gratuito. Fizemos belos trabalhos juntos, e estamos prontas para os que vierem. Sabemos que contamos uma com outra.

### ***Alma corsária***

Um dia me tornei montadora de longa-metragem. O primeiro longa que montei, sozinha e em completo, foi o *Alma corsária* – um presente inesperado. Carlão Reichenbach fazia parte daquele grupo de realizadores que tinha me tocado e inspirado profundamente nas aulas do Paulo Emílio, e eu seguia todos os seus trabalhos. Bastava saber que ele ia filmar para ficar feliz.

Evidente que seria um sonho montar um filme dele, mas eu nunca verbalizei esse desejo para ninguém, nem para mim mesma. Além disso, eu sabia que ele trabalhava com o montador e produtor Éder Mazzini e, por uma questão ética, esse desejo morria no segundo

seguinte. Só que, naquele momento, por estar envolvido em um trabalho na Secretaria de Cultura, o Éder não poderia fazer o filme e, daí, o Carlão me procurou. É eu digo que este filme foi um marco divisor na minha vida. Tudo mudou a partir dele. Tudo ficou melhor.

Fizemos juntos vários trabalhos, eu montei todos os seus filmes a partir daí. Mais que uma mera relação profissional, construímos uma profunda amizade, para a qual ele trouxe a Lygia (sua esposa) e toda a sua família.

O trabalho de montagem era permeado de longas conversas sobre o cinema, sobre literatura, sobre música, sobre a vida, sobre o mundo. E, ao fim do dia, quase sempre tínhamos uma pequena e divertida reunião com Sara Silveira e Maria Ionescu, suas produtoras. Tudo muito afetoso, mesmo quando tínhamos problemas, mesmo quando alguém discordava.

### **Paixões**

O Carlão me apresentou pessoalmente o Andrea Tonacci que, ao término da montagem do *Alma corsária*, me chamou para montar o *Paixões*. E, aqui, além do reencontro com um cinema que fez tremer o meu chão, encontrei o meu companheiro de vida.

Desde esse primeiro encontro, tudo tem sido muito intenso, todos os trabalhos que fizemos foram "montanhas-russas", sempre surpreendentes ao final do processo, um aprendizado de vida. Fizemos vários trabalhos juntos, montei todos os seus filmes a partir daí. Nenhum filme foi igual ao outro. E tive que desaprender um para fazer o outro.

*Serras da desordem* é algo à parte e é emblemático do que é Andrea – sua intensidade, sua integridade, seu rigor, seu amor pelo risco, sua inquietação, o seu olhar profundo para a humanidade.

O *Paixões* nunca foi finalizado. Uma parte da pré-montagem está inserida no *Já visto, jamais visto*, filme que realizamos em 2013.

Junto dos filmes, da vida, Andrea me trouxe muitas questões. Ao lado dele, tive que me envolver mais e me preocupar mais com os aspectos da produção de um filme. Não que eu fosse alheia a eles, nunca fui. Mas passei a lidar de perto com essas questões. Aprofundei também a reflexão do como e do porquê fazer cinema, sobre essa responsabilidade que é colocar uma imagem na tela – conversávamos muito a respeito dessas questões. Acho que isso é o corpo do meu trabalho hoje.

Eu, hoje, monto os filmes pensando no mundo, pensando no país onde vivo, cada vez mais sentindo a necessidade de estudar a História, de atravessar o tempo para todos os lados. De ir além.

Revejo e encontro a cada momento, a cada trabalho, uma parcela muito grande de cada uma dessas pessoas essenciais e fundamentais que entraram e permaneceram na minha vida. Elas continuam a me nortear, a dialogar com os meus passos e com os meus pensamentos. Elas continuam a me impregnar de ideias, de dúvidas, de questionamentos, de anseios e de luz. Elas me dão força e coragem para seguir e, além disso, me colocaram por perto pessoas que tocam o cinema com o mesmo diapásão (como Edgard Navarro) e alguns jovens realizadores, seus afilhados, muito inquietos, muito talentosos, muito sinceros. Continuo bem a acompanhada.

**\*CRISTINA AMARAL** é cineasta formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Montadora, viúva de Andrea Tonacci, coordenou com ele a produtora *Extrema Produção Artística*. Hoje é gestora da obra do realizador.

Com agradecimentos da autora a Joel Yamaji pela leitura e revisão do texto.

## **TÃO LONGE É AQUI: ELIZA CAPAI E O CINEMA COM MULHERES**

**A JORNALISTA E CINEASTA** Eliza Capai já percorreu mais de 25 países dirigindo documentários com temáticas sociais e de gênero. Em 2010, foi para o continente africano, o que culminou em seu longa-metragem *Tão longe é aqui* (2013), com histórias de mulheres que protagonizam e ressignificam o contexto em que vivem. Sob a ótica de uma narradora viajante, determinada e curiosa, uma carta é enviada para o futuro, para sua filha, com a pretensão de compartilhar essas histórias. O longa tensiona o limite entre o documentário e o *road movie*. *Tão longe é aqui* perturba a memória existente, permitindo a criação e o resgate de momentos e sensações com que as mulheres espectadoras conseguem se identificar.

No Mali, a cineasta é comparada a uma boneca quando crianças negras a identificam com o único brinquedo que possui pele clara. As filmagens na Etiópia desvelam os sonhos ao mesclar tabus sociais e enfrentamentos. Entre os Dogon, foi vista como sendo a colonizadora. “A diferença entre eu e você? Você é branca.” – diz Hawa.

Esse jogo de histórias, vidas, paisagens e diálogos de mulheres, com e para mulheres, ao mesmo tempo em que nos desterritorializa em nossas essências, nos territorializa em nossos incômodos. Esse “vai e vem” (tão longe e aqui) de sentimentos produz, por um lado, o estranhamento, o racismo; por outro, a aproximação pelo gênero<sup>1</sup>, que nos permite enxergar um problema de pertencimento que, embora carregue o peso da cor, transcende raça e etnia por nos identificarmos como mulheres, muito embora as discussões sobre feminismo e feminismo negro ainda não tenham chegado àquelas mulheres de Dogon da forma como as estabelecemos no Ocidente.

O sonho de ser mãe, carregado pelo afeto e diálogo, em oposição ao desejo da não maternidade, a infelicidade ao ver as mutilações e violências, e o desgosto da condição da vida de algumas meninas. O tema aparece por meio da carta e das cenas filmadas, que usam a água como recorte. O mar, as ondas, a profundidade e a maternidade em meio a cores e sons tranquilos e equilibrados resguardam os diálogos travados com sua “filha”. Sua intenção é contar a ela sua experiência e o mundo vivenciado sob a ótica daquelas mulheres. A convivência com outras meninas e outras mães é relatada pela cineasta por meio da carta como um gênero textual, já que essa forma de linguagem representa um modo de interação muito íntimo e particular.

O longa estreou no Festival do Rio, onde recebeu o prêmio de Melhor Filme na Mostra Novos Rumos, e atualmente é exibido pelo Canal Curta.





Tão longe é aqui

**FILMECULTURA** Como foi a experiência da viagem pelo continente africano? O que sentiu durante a conversa com aquelas mulheres, especialmente no que se refere às diferenças e proximidades com as mulheres do Malí?

**ELIZA CAPAI** Essa viagem me pirou. Fui com um objetivo muito diferente daquele proposto. Minha família tem origens portuguesa e italiana. Minha bisavó era negra, descendente de um relacionamento de um escravo com uma índia, então, fui com essa visão de origens e pertencimento do nosso país. Mas, quando cheguei lá, fui para lugares nos quais as pessoas não tinham referências do que é Brasil. Como também não havia televisão nesse vilarejo em Dogon, não setinha ideia de onde ficava o país. Quando dizia "sou do Brasil", eles imaginavam que Brasil ficava na Europa, junto da França.

**Como é uma mulher Dogon? Qual a diferença entre nós?**

Essas são perguntas baseadas em um modelo ocidental. Essas perguntas são completamente descoladas daquele lugar. Elas fazem parte do nosso mundo, não do mundo delas.

**Você acha que seu trabalho se enquadra em algum movimento recente do cinema brasileiro, considerando a forma independente de produção?**

Adoraria que me encaixassem! Os críticos criam esses movimentos, mas meu cinema é, sem dúvida, independente. Em relação à viagem para a África, consegui vender uma série para o canal GNT, em forma de matérias. Fiquei lá durante sete meses e, quando acabou o dinheiro, voltei. Depois, fiz um financiamento para fazer o filme, então, é um filme "ultra" independente. Sinto-me encaixada nesse movimento que as novas tecnologias permitiram. Na faculdade, era impossível pensar que ia fazer um longa sozinha, porque era muito caro, e hoje consegui fazer com uma câmera comprada por meio de um programa de TV.

**Como surgiu a ideia de reunir o material e contar a história daquelas mulheres?**

Ao pegarmos o material para fazer o filme, vimos que era um material muito diverso, que tentava apresentar quem eram aquelas mulheres e as possibilidades de ser

Não acredito que exista uma fórmula de como ser mulher.



FOTO: DIVAGAR

mulher naqueles lugares. Havia muitas perspectivas de abordagem, no entanto, alguns temas me chamavam a atenção, como a poligamia, a questão da água no Cabo Verde, as mães solteiras no Marrocos. Então, pensamos o que unia o material.

Temos um estereótipo de como são as mulheres africanas. Muitas vezes falamos “as africanas”, mas essa unidade não existe, são 200 línguas e religiões diferentes. Portanto, quando fiz as matérias para o canal GNT, a ideia foi quebrar esses estereótipos, e, assim, cada episódio apresentava mulheres totalmente diferentes, com outra língua, outra cor e outra moda. Em relação ao longa, tinha muito receio de que se tornasse um filme antropológico, sendo eu branca e chegando lá e falando: “olha o que fazem aqui, isso não é muito legal”. Não acredito nisso, não acredito que exista uma fórmula de como ser mulher.

**Você comentou que não gostaria que o filme ganhasse um tom mais objetivo e “antropológico”. Quais estratégias pensou e usou para tensionar o limite do documentário e da narração?**

Eu e Daniel [Augusto, roteirista] buscamos muitas possibilidades e, por isso, chegamos na ideia da carta, na tentativa de ser um filme pessoal. Estou falando para minha filha, então, posso falar de um sentimento que é pessoal e não taxativo. Era o modo como eu sentia aquilo, com os incômodos que senti, entretanto,

sabendo que não falo a verdade absoluta sobre aquele lugar. Para mim, essa era uma preocupação muito grande, porque não entendia aqueles lugares. Eu ficava um mês em cada lugar. Imagine uma pessoa no Brasil um mês para falar como são as brasileiras, é impossível! Estamos há 200 anos tentando entender qual é o nosso lugar como mulher na sociedade.

**Hawa é uma das mulheres que chama a atenção no filme, por pertencer a um vilarejo sem eletricidade, portanto seu trabalho, espaço e tempo são diferentes. Como essas mulheres entendem o feminismo?**

Se Hawa é feminista não sei, não entendo a língua dela. Então, não sabemos o lugar dela. Eu acho que é interessante ver o que isso desperta em nós. Quando alguém fala “você é branca e é isso que nos separa”, não acho que seja o que nos separa. Para mim, o que nos separa é que ela tinha um marido que tinha outra mulher! Assim como ela não conseguia me enxergar na minha situação, cheia de equipamentos, viajando sozinha. Então, tínhamos várias coisas que nos separavam, mas, para ela, era apenas a cor da pele.

Na África do Sul, por exemplo, existe estupro “corretivo”, ou seja, para as lésbicas entenderem que, na verdade, elas gostam de homem. As meninas, então, estão no time de futebol lésbico porque é uma maneira que elas encontraram de se unir. São lésbicas, pobres e pretas, num país que faz estupro corretivo. Elas precisam entender o lugar em que estão para se empoderar. Naquele espaço, elas discutem o feminismo de maneira aberta. Onde Hawa está, esta é uma discussão que nosso feminismo não atinge, não havia espaço para discussão sobre esse tema. Se formos pensar, nossos interiores não são diferentes. A poligamia não está na lei, mas existem muitas famílias assim.

**Quais são suas referências? Algo te influenciou na montagem do longa?**

Quando fui para África, assisti a algumas produções de Jean Rouch e gosto muito do modo como ele faz uma inversão no papel do colonizado. Quando comecei a editar o filme, por acaso, assisti ao *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010). Nesse filme, a partir de um



Tás a Ver  
Arissas Multimídia  
Laboratório Clisco  
GNT  
apresentam



# Tão Longe é Aqui

"Here is so far"

Um filme de Eliza Capai

roteiro: Daniel Augusto e Eliza Capai produção executiva: Clarissa Guarilha  
direção de fotografia: Eliza Capai montagem: Eliza Capai e Eva Randolph, ed:  
música: Nduduzo e Omogugu Makhatini desenho de som: Kira Pereira  
mixagem: Damião Lopes coordenação de pós-produção: Julio Matos  
ilustração: Juliana Scheid design gráfico: Arthur Amaral

[www.taolonge.com](http://www.taolonge.com)

material desconexo, cria-se uma narrativa poderosa. Foi um *start* para que eu não fizesse um documentário clássico. Foi então que surgiu a ideia da carta.

**Você passou por Cabo Verde, Mali, Marrocos, África do Sul e Etiópia. No entanto, durante o longa, notamos que as paisagens da Etiópia não foram organizadas como os demais destinos. Por quê?**

A escolha da carta para a filha simboliza a crise de maternidade, que é uma crise real. Por meio da carta, pudemos falar de preconceitos e de distâncias sem soar demasiadamente violentos, então essa foi uma questão resolvida. Mas havia outra questão que foi a que eles me colocaram lá, como colonizadora, quando as crianças me identificam com uma boneca branca. Eles me colocaram no lugar de meu inimigo histórico, que é o colonizador, e eu virei minha inimiga histórica! Se eu falasse de racismo, a narrativa ia se perder, mas, então, como falar disso sem ser racista? Então vieram os sonhos, porque o sonho é esse lugar do subjetivo tentando entender a realidade. As paisagens da Etiópia, assim, simbolizam os sonhos, trazem os tabus e os preconceitos.

**Tão longe é aqui é um filme que traz tanto a perspectiva de uma mulher filmando quanto a de mulheres filmadas. Qual sua visão sobre o espaço das mulheres na arte e no audiovisual? Quais possibilidades de arte e feminismo para transformação?**

Até pouco tempo nossas referências eram masculinas. Vivemos em um momento muito poderoso de tomada de consciência, sobre o lugar que gostaríamos que as mulheres ocupassem e o lugar que realmente estamos ocupando. Nos damos conta de que os números das produções masculinas e femininas são muito diferentes; é muito agressivo ver isso. As produções femininas estão longe [de atingir os parâmetros numéricos das produções masculinas] porque não há dinheiro. Quando elas acontecem, é por necessidade, porque precisam ser feitas, como uma terapia. Tomar consciência disso é muito duro. Ao mesmo tempo, tomar consciência é o início da transformação. Percebi um

florescimento recente de grupos de mulheres no audiovisual, diretoras de fotografia, editoras. É a criação de redes para se pensar na formação de equipes.

Num mundo machista e agressivo, como responder a isso pensando na transformação? Mas acho que está funcionando. Estamos conseguindo fazer mais filmes dirigidos por mulheres. Com isso, construímos uma multiplicidade de olhares sobre a nossa sociedade que é muito positiva. Acredito que a arte funciona num lugar de formação do subjetivo que é muito potente, mas não é óbvio. É um movimento que vem nos aproximando, em que a nova geração de cineastas, que está na escola, está aprendendo que mulheres podem dirigir cinema. Eu, por exemplo, não aprendi isso na escola. Começamos a ver uma realidade que incorporou diferentes formas de luta contra o machismo. Um exemplo disso é o filme *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, sobre ocupação. Para mim, nesse filme não há nenhum discurso feminista (inclusive acho que existem mais personagens homens), mas tem ali uma forma de escutar esses homens que é tão empática... Não é o olhar de alguém que sempre teve privilégios sociais, mas o olhar de alguém que tem a sensibilidade de se colocar no lugar do outro (embora, nesse caso, seja uma mulher, os homens, obviamente, podem fazer isso também). Mas acredito que, agora, temos essa multiplicidade de olhares que afetam nossa formação.

*Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63*

**\*ANA CAROLINA DOMINGUES** é graduada em Pedagogia e mestranda em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com pesquisa sobre análises de imagem dentro de uma forma fílmica, o longa-metragem *Tão longe é aqui* (2013), dirigido pela jornalista Eliza Capai.

**NOTA**

I Neste caso, entende-se gênero como uma construção social, e não como categorização de uma obra.



FOTO: DIVULGAÇÃO

*Minha mãe é uma feia 2*

## TESTES DE REPRESENTATIVIDADE: A MULHER NOS SUCESSOS DE BILHETERIA BRASILEIROS

**AO SER CONVIDADA PARA** ir ao cinema, uma amiga diz à outra que só assiste a filmes que atendam a três critérios: “Existem ao menos duas mulheres no filme, e elas têm nomes? Elas conversam entre si? Elas conversam entre si sobre algo que não seja homem?”.

Este diálogo aparece, em 1985, na história em quadrinhos *Dykes to watch out for – The rule*, escrita por Alison Bechdel, baseada em uma ideia de sua amiga Liz Wallace. A partir dessas perguntas, foi elaborado o Teste Bechdel-Wallace, conhecido também como a Escala cinematográfica Mo, que é o nome de umas das personagens da *comic story*. Desde então, passou a ser um teste utilizado para avaliar a presença de mulheres em filmes.

As perguntas parecem excessivamente simples, e se poderia pensar que é fácil filmes passarem no teste, mas na realidade não é assim.

Uma análise de 242 filmes da lista Top 250 do IMDb<sup>2</sup> revela que somente 79 filmes (32,65%) passam nas três perguntas. A lista, que engloba filmes de 1921 a 2010, permite ver que os números melhoram um pouco no decorrer dos anos. A representação das mulheres no cinema, porém, ainda é muito pequena. Dos 7.320 filmes da base do site *Bechdel test*, 4.208 (57,5%) foram aprovados; 736 (10,1%) passaram nas duas primeiras perguntas; 1.619 (22,1%) passaram na primeira pergunta; e 757 (10,3%) não passaram em nenhuma pergunta.

Justamente pelos resultados surpreendentes – negativamente – deste teste, apesar do seu caráter simples, surgiram outros medidores que tentam avaliar a representação das mulheres nos filmes. Em seu estudo *Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas*, publicado em 2016<sup>3</sup>, as pesquisadoras Carolina Magaldi e Carla Machado analisaram três outros testes: o Teste Mako Mori, o Teste Tauriel e o Teste Barnett. Esses testes, ainda que menos difundidos e populares, têm o mérito de analisarem a participação feminina sob diferentes óticas.

O Teste Mako Mori tem o objetivo de avaliar a construção narrativa da mulher e sua independência em relação aos personagens masculinos. O teste foi batizado em homenagem à personagem Mako Mori do filme *Círculo de fogo*. O filme tem 56 atores, sendo apenas três mulheres, e é reprovado no Teste Bechdel, porém a personagem feminina em questão segue uma linha dramática que foge dos estereótipos, representando uma mulher forte.

Nesse teste, para que o filme seja aprovado, é preciso que tenha, pelo menos, uma personagem feminina com arco dramático que não seja apoiado na narrativa de um homem.

Para analisar o papel da mulher sob outra esfera, surgiu o Teste Tauriel, nomeado em homenagem à elfa de mesmo nome presente na trilogia cinematográfica – pois não aparece nos livros – de *O hobbit*. Para que um filme passe no Teste Tauriel, ele deve responder positivamente aos questionamentos: “Existe personagem mulher? As personagens mulheres existiriam se fossem homens?”. Ou, em outras palavras: elas exis-

tem só para serem pares românticos de personagens homens ou são realmente competentes no que fazem?

Já o Teste Barnett inclui a análise dos personagens masculinos para a avaliação dos femininos e busca desmistificar o estereótipo do gênero masculino ligado à violência. As perguntas do teste são: “O filme possui pelo menos duas mulheres e dois homens, e o assunto do diálogo entre eles vai além de falar sobre o sexo oposto? Se há violência, ela é retratada com humor ou falta de seriedade; ou como normal ou aceitável; ou ainda como se alguém merecesse a violência?”. Neste segundo questionamento, para que o filme passe, é necessário que a resposta seja negativa, demonstrando que o filme não utiliza a violência de forma gratuita, sem a contextualização na narrativa.

Esses três testes possibilitam uma apreciação do papel da mulher nos filmes, analisando-a como personagem, permitindo avaliar se a mulher não está presente somente para ser amante ou em função do arco narrativo do homem.

Com o intuito de compreender as diferentes esferas analisadas em cada teste de representatividade no contexto do cinema brasileiro, realizei o estudo *A mulher nos filmes nacionais*, e apresento uma síntese dos resultados com exclusividade para a Revista *Filme Cultura*.

O objeto de estudo foram as dez maiores bilheterias do Brasil de 1995 a 2016<sup>4</sup>, que, juntas, atingiram mais de 60 milhões de espectadores. Além das análises desses filmes em cada teste de representatividade, foram cruzados os dados de ficha técnica e de elenco principal, para que fosse possível avaliar a participação das mulheres também atrás das câmeras.

**RESULTADOS DOS TESTES DE REPRESENTATIVIDADE DOS DEZ FILMES BRASILEIROS DE MAIORES BILHETERIAS DE 1995 A 2016**

	GÊNERO	ANO	BECHDEL-WALLACE	MAKO MORI	TAURIEL	BARNETT
1. OS DEZ MANDAMENTOS - O FILME	RELIGIOSO	2016	REPROVADO	REPROVADO	REPROVADO	REPROVADO
2. TROPA DE ELITE 2	AÇÃO	2010	REPROVADO	REPROVADO	APROVADO	REPROVADO
3. SE EU FOSSE VOCÊ 2	COMÉDIA	2009	APROVADO	APROVADO	APROVADO	APROVADO
4. DOIS FILHOS DE FRANCISCO: A HISTÓRIA DE ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO	DRAMA	2005	APROVADO	REPROVADO	APROVADO	REPROVADO
5. DE PERNAS PARA O AR 2	COMÉDIA	2012	APROVADO	APROVADO	APROVADO	APROVADO
6. CARANDIRU	DRAMA	2013	REPROVADO	REPROVADO	APROVADO	REPROVADO
7. MINHA MÃE É UMA PEÇA	COMÉDIA	2013	APROVADO	APROVADO	APROVADO	APROVADO
8. NOSSO LAR	RELIGIOSO	2010	APROVADO	REPROVADO	APROVADO	APROVADO
9. MINHA MÃE É UMA PEÇA 2*	COMÉDIA	2016	APROVADO	APROVADO	APROVADO	APROVADO
10. ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE	COMÉDIA	2013	APROVADO	REPROVADO	APROVADO	REPROVADO

\* Em 2016, o público foi de 4.020.898 e, em 2017, de 5.211.897, totalizando 9.232.795 espectadores. Tendo em vista que o estudo utiliza dados de 1995 a 2016, a colocação de Minha mãe é uma peça 2 caiu para nono lugar.

### GÊNERO E TEMAS

Dos dez filmes analisados, dois são religiosos; cinco são comédias com assuntos centrais sobre relacionamento, família, dinheiro e trabalho; e os restantes são de ação e drama, com base em fatos históricos brasileiros – uma biografia de uma dupla sertaneja de sucesso, um sobre o massacre em um presídio e outro sobre milícias financiadas pelo governo.

### ELENCO PRINCIPAL

O elenco apresentou média de 48,47% de mulheres. Apesar de indicar equilíbrio, há uma grande variedade de composição de elenco entre os filmes analisados. Percebeu-se que, quando o elenco tem maior participação de mulheres, há uma representação feminina com menos estereótipos na tela, o que é evidenciado principalmente no Teste Mako Mori. Como esse teste avalia se o arco dramático da personagem não está atrelado ao de um homem, nota-se que, quando a história tem protagonistas mulheres, seu arco é desenvolvido independentemente do dos homens.

### FICHA TÉCNICA PRINCIPAL

As funções analisadas foram direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte. A presença de mulheres foi de 31%, contabilizando os casos de funções que são compartilhadas por homens, demonstrando baixa participação feminina na equipe de comando do filme.

Em relação à direção e à direção de fotografia, não há nenhuma mulher exercendo essas funções nos dez filmes analisados. Já no roteiro o número melhora um pouco, com a participação de 30%, sendo 10% compartilhada e 20% unicamente de mulheres.

Na direção de arte há 50% de participação de mulheres, enquanto na produção executiva esse número salta para 80%, sendo metade unicamente de mulheres (40%) e metade compartilhada com homens (40%). Apesar da pequena participação feminina na ficha técnica principal, sua relação com os resultados de todos os testes foi insignificante. O único teste que

apresentou relação com a ficha técnica foi o Teste Bechdel-Wallace, indicando que, quando na ficha técnica principal houver maior participação feminina, provavelmente o filme passará no teste.

### TESTES

Dos dez filmes analisados, 70% passam no Teste Bechdel-Wallace, indicando que as mulheres falavam de assuntos variados; no entanto, apenas 30% passam no Teste Mako Mori, devido ao fato de as personagens femininas ou não terem arco dramático, ou de seus arcos serem baseados no masculino.

Já em relação ao Teste Tauriel, 90% dos filmes foram aprovados, sendo reprovado somente um dos filmes religiosos que retrata personagens femininas exercendo exclusivamente o papel de par romântico, sem demonstrar competências únicas. No Teste Barnett, 50% dos filmes foram reprovados devido à violência, sendo que em dois filmes as reprovações também ocorreram devido aos diálogos das mulheres sobre o sexo oposto.

### DEBATE DE GÊNEROS E SEXUALIZAÇÃO

Foram encontradas duas características marcantes nesse grupo: o debate de gênero e a sexualização da mulher.

O debate de gênero acontece em 40% dos filmes: troca de gênero dos personagens (10%) e uso de um ator no papel de uma personagem feminina (20%); o debate sobre sexualidade é constatado em 30% dos filmes. Já a sexualização da mulher aparece de forma pejorativa em 40% dos filmes, enquanto é mostrada de forma libertária, com empoderamento sexual, em 10%.

### CONCLUSÃO

O Brasil e o mundo têm se conscientizado da importância e da necessidade da presença da mulher no mercado de trabalho e de sua valorização na sociedade. O setor audiovisual não é exceção, e há várias iniciativas que buscam a criação de um ambiente plural e integrador de trabalho; além da produção de obras que repre-



POD: JACARANA VARELA

De pernas para o ar 2

sentem melhor as mulheres. Estas iniciativas incluem, entre outras coisas, a aplicação e divulgação de testes de representatividade, a realização de estudos e o esforço político para a criação de diretrizes inclusivas.

No entanto, apesar dos esforços pela igualdade de gêneros em diversas áreas da sociedade, o reflexo na tela ainda é tímido. Filmes cujos protagonistas são personagens femininos, como *Mulher-maravilha* e *Minha mãe é uma peça 2*, bateram recordes, mas ainda há muito caminho a ser percorrido, em especial quando se considera a importância cultural de obras audiovisuais não apenas para refletir a sociedade, mas principalmente como ferramenta de transformação de estereótipos.

Texto selecionado do Edital Filme e Cultura Edição 63

**MATÁLIA DE ANDRADE BRANDINO** é bacharel em Administração de Empresas e pós-graduada em Marketing e Cadeia de Valor pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). Atualmente cursa pós-graduação em Cinema e Linguagem Audiovisual na Estácio de Sá e MBA em Controladoria e Finanças no Centro Universitário do Distrito Federal (UDF).

## REFERÊNCIAS

1. Disponível em: <<http://dykesowatchoutfor.com/the-rule>>.
2. BECHDELTEST. *Top 250*. Disponível em: <<http://bechdeltest.com/top250/>>.
3. MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. *Textura, Canoas*, v. 18, n. 36, p. 250-264, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ubra.br/indext.php/cara/article/view/1588>>.
4. Apesar de a série histórica ser de 1995 a 2016, o filme mais antigo com sucesso de bilheteria é de 2003, *Carandiru*.
5. Mulher maravilha atingiu o recorde de bilheteria de filme dirigido por mulheres US\$ 652,9 milhões – Fonte: Folha On line: <<http://www1.folha.uol.com.br/lus rada/2017/06/1895918-mulher-maravilha-se-torna-maior-bilheteria-entre-filmes-dirigidos-por-mulheres.html>>.
6. Minha mãe é uma peça 2 é o filme de maior renda desde a retomada, nos anos 1990. Fonte Cinema Uol: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redatao/2017/02/08/minha-mae-e-uma-peca-2-bate-filme-bibli-co-com-maior-arrecadacao-no-cinema.htm>>.



# MULHERES CÂMERAS E TELAS

A black and white portrait of Helena Ignez, an elderly woman with long, wavy hair, looking upwards and to the left. She is wearing a black lace top. The background is a textured, grey wall.

**HELENA  
IGNEZ**

**ATRIZ, DIRETORA, PRODUTORA E ROTEIRISTA (1942-)**





## NÃO É UM FILME CASEIRO

**OS FILMES SOBRE OS QUAIS** é mais difícil escrever são aqueles que, de alguma forma, tocam em porções da nossa vida que não deveríamos ou não gostaríamos de encarar. Quando isso ocorre, quando não há distanciamento, partimos para a fúria cega ou para o amor deslavado. Com *Não é um filme caseiro* (*No home movie*), de Chantal Akerman, o tempo é esse elemento difícil de tocar. O tempo é desconhecido e conhecido: não se sabe o que vem pela frente, mas se sabe que algo vem.

### O filme

No início, há o vento. Um vento que se choca com uma árvore no meio do deserto, numa paisagem sem nome. Corta para um parque. Uma paisagem verdejante, um homem sentado. Sem nome. Se pinçadas isoladamente, essas cenas pouco revelam. Mas o vento que sopra violentamente, fingindo a calma, é a síntese de *No home movie*, o último filme de Chantal Akerman. Um filme sobre sua mãe e o envelhecer das duas.

Costuma-se definir o cinema de Akerman como hiperrealista, e não por acaso: a mulher que é dona de casa pela manhã e se prostitui à tarde, em *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080, Bruxelles*, não nos ilude cortando batatas ou arrumando a cama para uma câmera que não se move – ela corta batatas e arruma a cama durante um tempo insuportavelmente longo, mas que, se reduzido, não seria capaz de refletir uma parcela da vida morosa e claustrofóbica levada por Jeanne. Já em *No home movie*, o hiperrealismo se confirma no retrato do envelhecimento. Não se finge envelhecer, se envelhece.

## Filmo todo mundo, especialmente você

Natalia, a mãe, foi a palavra que se fez verbo na boca e nos filmes de Chantal. Nos filmes sobre imigração (*D'Est* e *De l'autre côté*), na negação velada da tradição judaica e na falta de um solo para chamar de seu (*Lâ-bas*), na rotina excruciante e lenta da dona de casa (*Jeanne Dielman*), na afronta aos “bons modos de moça” (*Saute ma ville*), Natalia como que observa, pela janela, a filha a brincar na rua. Chantal narra como quem ergue a voz para tentar acertar o passo com a mãe, o que os filhos fazem quando tentam desafiar os pais. Desafiar revelado no palavreado da mãe, que afagava após apedrejar, nas cartas lidas por Chantal (num tom monocórdio e sem muita emoção) em *News from home*. Em 2015, o silêncio. Não se narra o tempo que escorre entre os dedos, se vive. Chantal tenta gravar a imagem da mãe, mesmo já debilitada e desejando ardentemente dormir. Ao se apoiar em uma espécie de pufe, cai. Cai, mas não derruba a câmera. Continua a filmar. Há uma consciência do gravar a imagem no tempo antes de gravá-la na memória da câmera.

A composição dos quadros é milimétrica e precisa, como nas obras de Edward Hopper, nas quais as mulheres, imersas em si mesmas, olham para janelas e ruas como quem busca sentido no mundo a partir de sua própria alma. Já Chantal busca, na clausura do apartamento, o retorno incessante ao ninho, uma forma de se aproximar da mãe, de fazer dela seu objeto mais uma vez – desta vez não por meio de narrações, de metáforas. É o ser Natalia presente.

## Filmo para mostrar que não há distância no mundo

É o que responde Chantal para a mãe quando esta lhe pergunta sobre a câmera mirrada para a tela do computador, durante uma conversa pela internet. “Filmo para mostrar que o mundo é pequeno”, diz, na sequência. Mesmo assim, a distância física entre as duas é perceptível – por mais que a mãe diga que quer tomar a filha nos braços e niná-la, quando Chantal volta para casa não há cena de abraços ou beijos efusivos. Na úni-

ca cena de carinho, quando a mãe cochila vendo TV e a filha a beija, não vemos o rosto, nem o gesto. É como se o mistério desse relacionamento fosse tamanho que não nos coubesse entendê-lo.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, falava sobre “o fato de que os romancistas têm um jeito de fazer-nos crer que os almoços são invariavelmente memoráveis por algo muito espirituoso que se disse ou muito sábio que se fez”<sup>1</sup>. Em *No home movie*, muitas cenas de afeto e intimidade entre mãe e filha surgem em pequenos momentos, como quando se sentam à mesa para almoçar e a má alimentação da mãe é motivo de briga, sendo usada como *leitmotiv* para que se desenrole uma conversa sobre a negação do pai de Chantal ao judaísmo e aos campos de concentração. É tempo de descobertas: a mãe conta coisas que até então a filha não sabia e vice-versa. A mãe diz para a empregada que não quer comer, nem preocupar a filha com uma ligação recebida. Ambas consentem no segredo. Segredo esse que Chantal só deve ter descoberto na hora de editar o filme. A refeição é o momento sagrado. É a partilha do pão e da palavra. É o momento em que a distância encurta, no qual há maior frontalidade entre os seres. Todos unidos em um único propósito.

A distância diminui quando Chantal volta para casa. Mas a distância entre a vida e a morte da mãe também diminui. Não há mais tempo para estar longe. A mãe dorme, como fazem os idosos quando estão doentes; é como se a consciência divina lhes dissesse: “Não há mais tempo”. Temos uma imagem de uma câmera na mão, com a tela em branco e o barulho da rua. E voltamos ao vento barulhento do início, que cessa.

## Je suis partie

Em *Lâ-bas* (2006), Chantal afirma que as mulheres se suicidam em todas as partes do mundo, numa espécie de exílio. “Mulheres que sonhavam com algo. Com o quê? Sem dúvida não sabiam”. Fazia poucos meses que Natalia tinha deixado a filha. O testamento. E ainda não há resposta para a sua pergunta.

O cinema de Chantal Akerman foi sempre um cinema de chegadas e partidas. Partidas da filha, partidas da mãe, chegadas no apartamento escuro, andando de caminhão na estrada ou ainda o cansaço dos imigrantes na chegada da União Soviética. Imigrantes como ela. Como a mãe, marcada na carne pela dor do holocausto. A mãe, resignada em seu judaísmo, e a filha, sedenta de história e de terra. Era – e é – um cinema proeminentemente pessoal. Não há uma fronteira clara entre a atuação e o ser: os dois se confundem. Não há cinema de Chantal Akerman sem Chantal Akerman na tela.

Ela estava sentada de costas para a câmera, imóvel, em um quarto, com a cama meio arrumada, quando disse que ia partir, em *Je tu il elle*. Em 2015, ela fala sobre como era jovem, de cabelos escuros e olhos verdes. A idade lhe tirou a cor dos cabelos, mas os olhos continuaram os mesmos. Olhos sedentos do que não viveu.

Em *No home movie*, ela não está de costas para a câmera. Está de lado e enxuga as lágrimas. Levanta-se e fecha a cortina do seu quarto no apartamento da mãe. Sai andando para fora do quadro. Não haverá mais festas de aniversário, comemorações, almoços ou conversas ao vivo pela internet. Não haverá mais filmes caseiros ou filmes não caseiros. Houve o tempo. O tempo é a fronteira entre a vida e a morte. A ferida que sangra, mas na qual ninguém toca. A morte é o indizível. O indizível fecha a cortina. Encerra-se um ciclo. Não há nada mais para vermos ali. Não há mais nada para ver, pois não nos resta mais nada.

Texto selecionado do no *Edital Filme Cultura Edição 63*

♦ **WALESKA ANTUNES** é formada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Participou do Núcleo de Críticas Cinematográficas do SESI (Curitiba/PR) em 2016.

#### REFERÊNCIAS

1. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1990, p. 15.



FOTO: LIAISON GINEMODORA/PHOLIC

## REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO EM *O SOM AO REDOR* E *BOA SORTE, MEU AMOR*

**O SOM AO REDOR** (Kleber M. Filho, 2012) e *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2013) são filmes repletos de analogias, símbolos e metáforas permeadas por conflitos sociais. Há questões recorrentes nas duas obras, tais como: a hierarquia usineira transposta para o meio urbano, os atritos causados pelas relações entre as classes sociais, o crescimento descontrolado da cidade de Recife e as relações amorosas como gatilho para a jornada do herói. Cada filme também aborda assuntos específicos: *O som ao redor* trabalha com o isolamento social trazido pela tecnologia, com os medos diários do inconsciente coletivo da classe média, e acompanha o cotidiano de uma mãe e sua família; já em *Boa sorte, meu amor*, as relações de classe, a cidade e as personagens femininas existem apenas em função da construção narrativa de Dirceu, o personagem principal. Ao mesmo tempo em que os filmes constroem personagens de mesmas identidades sociais, os diretores realizam construções discursivas opostas.

Para este artigo faremos um recorte baseado nas seguintes perguntas: de que maneira esses filmes representam as personagens femininas e masculinas? Em que aspectos os discursos presentes nos dois filmes se diferenciam? Como os diretores exploram e/ou refletem os corpos das personagens femininas?

### **Maria e Dirceu**

Em *Boa sorte, meu amor*, as demonstrações de machismo estão nas formas agressivas como Dirceu aborda Maria e as figuras femininas. Durante o primeiro encontro, Maria, após um monólogo no qual fala sobre sua história pessoal e a descrença na forma convencional do amor como devoção, passa ao espectador uma im-



*Boa sorte, meu amor*

pressão de autonomia. Porém, ao chegarem em casa, começam um ato sexual e, à medida que assistimos, percebemos que se torna um estupro: ela não tem voz ativa, ele a empurra, machuca, e não respeita seus pedidos para que usem camisinha. A câmera foca apenas nela, fetichizando a agressão e enfatizando o poder que Dirceu exerce sobre seu corpo, demonstrando, assim, o quão facilmente foi ignorada a fala anterior de Maria.

Dirceu faz parte de uma família masculina: apenas ele e seu pai. As figuras femininas ficam por conta das namoradas e empregadas. Em uma forte discussão entre seu pai e Maria, Dirceu comporta-se de modo medroso. Isso lhe dá uma identidade pouco consistente, quase fluida, diante do posicionamento coeso de Maria, criado a partir de um confronto incisivo com o pai de Dirceu, questionando seu passado de latifundiário. Nesse jantar, após a discussão, o pai pergunta a ela quando vai se casar com seu filho. Ele percebe a inteligência e a força de Maria. Dirceu e o



Foto: Ricardo Sotelo

pai falam que o piano da casa deve ser para ela. O piano toma-se símbolo da entrada de Maria na família, e é após tocar o instrumento, quando já sabe que está grávida, que ela decide não se incluir na família.

Até a metade do filme o espectador segue Maria, porém, ao fugir da vida de Dirceu, ela também desaparece da tela. A jornada dela não mais importa, importa apenas o que a presença dela ocasionou ao personagem:

*O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou melhor, é o amor ou os medos que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.<sup>1</sup>*

*Ela é isolada, glamorosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida que a narrativa avança, ela se apaixona pelo*

*principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamorosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de show-girl; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente possuí-la.<sup>2</sup>*

A personagem de Maria foi apresentada na obra para impulsionar Dirceu em sua jornada de autoconhecimento, com o intuito de lembrá-lo de onde vem e levá-lo a uma redenção, ao perdão dos pecados de uma elite escravocrata, ou até mesmo o contrário, a uma ascensão aos céus dessa elite. Pode-se ler essa redenção metáforizada por meio das cenas das nuvens se abrindo no céu, como se chamassem Dirceu no fim do filme. Em paralelo a isso, pode-se interpretar a fuga de Maria como a não aceitação de ser a "indiazinha". A história que pelo pai de Dirceu é contada nos primeiros três minutos de filme:



### Boa sorte, meu amor

*O Barão chegou lá na região por volta de mil oitocentos e tal. Pode parecer estranha essa história, mas isso aconteceu há menos de 200 anos atrás. Naquela época os barões costumavam estuprar as indiazinhas escravas e o método contraceptivo era o enforcamento das escravas logo após o sexo. Um monte de indiazinha de onze anos foi pro saco assim. E o Barão não era diferente, ele tinha uma indiazinha. Que depois ficou conhecida com Dona Dinha, que, ao invés de reagir ao estupro, cedia e dava muito amor ao Barão, como nenhuma outra mulher havia dado. O Barão a mantinha em seu galpão à sua disposição, trancada. E o povo ficava no buchicho: "Por que que não morreu ainda?". Ela teve um, dois filhos com o Barão assim, no entanto, ela "tava" lá, isolada. Depois de um tempo, alguns anos, ela já tinha cinco filhos com o Barão. Mas aí tinha rolado um avanço na relação, ela já era empregadinha, já morava dentro da casa, cozinhando e*

*dormindo no quarto dos fundos. A mulher oficial do Barão só tinha parido um filho dele, o que era uma vergonha para a época. E ela sabia que os filhos da indiazinha eram filhos do Barão. Mas ela ficava lá, no silêncio. O único empecilho real de Dona Dinha era esse, a mulher do Barão, porque ela já estava na casa, dominando pela cozinha. Ela esperou, assim, uns 30 anos até que a mulher oficial do Barão adoeceu e morreu. Com 70 anos de idade. No outro dia após o enterro, Dona Dinha já "tava" dormindo na cama oficial, na casa. Mulher é um bicho muito paciente, Dirceu. E quem é paciente, sempre consegue o que quer. E a ex-índia, ex-empregada e ex-escrava era a sua tetravó.*

A indígena teve que se submeter ao estupro e viver trancada em um galpão antes de, teoricamente, conseguir "subir de posto" e passar a ter o direito de ser empregada da casa, além de ter que esperar mais 30



Foto: Pedro Romão

*Boa sorte, meu amor*

anos para ser assumida como esposa. E é essa mulher que dá origem aos herdeiros do lugar. O filme a coloca como uma oportunista, quando, na verdade, é questão de sobrevivência aos abusos, estupros e assassinatos cometidos pela elite latifundiária. Ela se submete a ficar mais de 70 anos perto de seu agressor para não morrer e para que seus descendentes conseguissem ascender socialmente, para que sua história não se repetisse com suas filhas e filhos.

Maria não desiste de seus sonhos, ela tem essa opção, muito diferente de uma mulher indígena durante o período colonial. Ela coloca em primeiro lugar o sonho de ser uma grande pianista. Ela não aceita as consequências impostas por seu abusador. Ela vai embora e o filme deixa de mostrá-la porque ele não consegue controlá-la. "Ele", que podemos pensar como sendo Dirceu, como sendo também o cineasta, o roteirista, a equipe, o personagem e os especta-

res, que não conseguem dominá-la na história. A partir da metade do filme, no momento em que Dirceu é o foco narrativo e que Maria está desaparecida, outras personagens femininas querem pertencer a ele. É como se Maria não tivesse o direito de abandoná-lo e, assim que o faz, outras querem tomar a sua posição.

### **Sophia e João**

Em *O som ao redor*, João também não tem voz ativa diante de seu avô Francisco. Esse filme também traz uma cena do patriarca durante uma refeição, perguntando quando o casal vai se casar. Mesmo João falando para o avô ir com calma, quem tem a palavra final é Sophia – é ela quem diz "não" à pressão e ao autoritarismo. Nas duas obras, os "chefes" das famílias pressionam as mulheres, e não os seus herdeiros, a aceitarem o casamento.



### *O som ao redor*

João é órfão e dá a impressão ao espectador de que é mais independente que Dirceu. Ao poucos, porém, percebe-se que depende financeiramente dos trabalhos que faz para o avô. Reproduz e atualiza a história de exploração praticada por sua família no engenho. E esse personagem não apresenta uma quebra do comportamento elitista, mesmo após a jornada de autodescoberta ao lado de Sophia.

Sophia se destaca dos demais personagens, pois, assim como Maria é o gatilho para a jornada de herói de Dirceu, Sophia é o de João. Ela é o motivo para o caminho de autoconhecimento social dele, levando-o a visualizar suas heranças. Ela questiona a classe social a que João pertence, o trabalho dele e sua relação com a família. Ela causa um certo constrangimento ao perguntar se ele é rico, contribuindo para que João perceba e reconheça sua posição social. Ela o leva para explorar os arredores do engenho. Esse espaço

é a herança que lhe permite continuar na classe privilegiada e exploradora, de forma atualizada agora para o meio urbano.

### **Juliana e Bia**

No curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005), Mendonça Filho desenvolve a personagem Bia, que será retomada de modo mais trabalhado em *O som ao redor*. A princípio, essa personagem é construída de forma discreta. Tenta-se mostrar as frustrações de uma dona de casa e as saídas para contornar essas angústias. Ela está casada, é mãe de um casal de filhos e apresenta maneiras inusitadas de contornar o tédio. A personagem surpreende em relação ao que se pensa socialmente de uma “mulher/classe média/dona de casa/mãe”.

## Os personagens masculinos dos dois filmes encontram-se amarrados aos velhos laços de poder. Já as femininas estão em processos de fuga, de rebelião e ruptura com essa elite latifundiária.

A cena que começa a quebrar esses estereótipos é aquela em que Bia recebe a visita do entregador de água, sugerindo desembocar no que poderia ser um clichê pornô da “dona de casa infeliz traindo o marido com um homem pertencente a uma classe social mais desfavorecida”. Mas ele tem outro papel em sua vida: é o *delivery* de sua maconha. A maconha é mais uma peça para o “desvio de conduta” de Bia, que chega ao auge em uma cena na qual ela se masturba encostando-se à máquina de lavar roupa. Ela usa um símbolo do trabalho doméstico, fatalmente ligado ao trabalho de lar, e subverte-o para se dar prazer.

Um ponto essencial que evidencia as diferenças discursivas entre os filmes é a diferença entre Bia e Juliana, esta última da obra de Aragão. O marido de Juliana, amigo de Dirceu, conta a ele sua concepção de família. Ele se sente uma criança, com segurança e o respaldo da família. O que poderia ser uma visão feminista apenas reproduz uma visão patriarcal de família, na qual um dos membros tem que prover e o outro ser provido. Posteriormente, Juliana conta para Maria como está satisfeita com a vida, pois ganha bem e tem um marido que está aprendendo a amar. O filme constrói uma mulher autoritária, elitista e fria. Essa personagem e Bia são interpretadas pela mesma atriz, Maeve Jinkings, porém são construídas a partir de perspectivas de feminilidade e liberdade opostas.

Os personagens masculinos dos dois filmes encontram-se amarrados aos velhos laços de poder. Já as femininas estão em processos de fuga, de rebelião e ruptura com essa elite latifundiária, que as privilegiava por serem brancas, mas as mutila e engessa por serem mulheres. Em diferentes proporções, percebemos o uso dessas

figuras femininas como um recurso narrativo para a jornada do herói, com uma diferença: em *Boa sorte, meu amor*, se abusa tanto da apropriação do corpo da mulher que ela acaba fugindo do filme, não só de Dirceu; já em *O som ao redor*, o relacionamento acaba, as vidas andam e João continua na mesma posição de inércia social.

A contraposição entre Bia e Juliana mais uma vez evidencia a diferença discursiva dos dois filmes. Em *Boa sorte, meu amor*, o filme vai quebrando, humilhando e diminuindo as personagens femininas, inclusive Juliana, sendo inconcebível uma mulher bem sucedida e feliz. Em *O som ao redor*, há um aprofundamento nas histórias e vivências das personagens, e Bia é colocada como um símbolo da quebra dos padrões.

*Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63*

**\*LARA BARQUETA BIONE** é formada em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac de São Paulo. Este artigo é fruto do trabalho de conclusão de curso *Identidades culturais construídas em ‘O som ao redor’ e ‘Boa sorte, meu amor’*. Estuda e atua em diversas áreas: audiovisual indígena, cultura imigrante, cultura do sertão, gênero, câmeracorpo, vídeo-carta, cineclubismo, desenho sonoro e cinema pernambucano.

### REFERÊNCIAS

1. MULVEY. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983. p. 444.
2. BOETTICHER apud MULVEY. *Ibid.*, p. 447.

## VAZANTE

de Daniela Thomas

### MANGUE BANGUE DO BRASIL ESCRAVOCRATA, VAZANTE EXPÕE O FINO DA BOSSA NARRATIVA DE DANIELA THOMAS

**PRETO E BRANCO** é linguagem: no léxico da monocromia, *Vazante* desperta as cores da fúria. Há um plano, neste primeiro longa-metragem de direção solo de Daniela Thomas, no qual um fazendeiro português nos faz enxergar o controle (o poder senhorial) como um fardo trágico, ao olhar para a *plantation* em sua volta, fitar a casa grande na qual vive e perceber a massa negra que o serve, de cabeça baixa, sem entender bem como e por que chegou àquele lugar. O tal patricio, Antônio, é sujeito de posses: tem terras, hortas, gado, escravos. É a representação clássica da força feudal. Um suserano que teria tudo à mão para oprimir seus vassallos. No entanto, o esgotamento existencial de Antônio, toda a sua exasperação moral e muito de sua respiração esbaforida demonstram sua incompatibilidade com aquela ordem. Temos diante de nós um homem nu, um homem que sofre: mas, por ser das altas castas, seu sofrimento custa a ser digerido (e comungado). Na tradição cinéfila, passa-se com ele o mesmo que com o executivo vivido por Paulo Villaga em *Mangue bangue* (Neville d'Almeida, 1971): esse larga tudo, Bolsa de Valores, e se enlameia para buscar uma reconexão com seu lado animal. A animalidade do português a quem Daniela



radiografia não chega a se concretizar. Os quilos de convenções sociais que pesam sobre ele não permitem. E menos ainda permite a arquetipificação que uma certa sociologia brasileira faz dos personagens de nossos filmes. Antônio é rico. É difícil fruir da dor dos ricos, ainda que ela seja a porta aberta para uma humanidade. E a porta que se abre com este vigoroso filme é para toda a crueldade que alimenta a riqueza, historicamente, começando pela exploração e pelo racismo. Eles estão ali como satélites de uma dor estruturante. Mas satélites também chamam atenção no espaço. E muita.

Assado numa fogueira de tensões éticas, desde sua exibição no Festival de Brasília, no dia 16 de setembro, na fervura máxima de ânimos inflamados, *Vazante*, de Daniela Thomas, já pode incluir em seu currículo de vivências um Candango simbólico. Venceu na categoria "melhor catalisador", tanto no que diz respeito ao debate racial quanto ao que tangencia a discussão sobre exercícios de poder. Já se falou pela Europa que o filme é uma espécie de "Lucrecia Martel meets *Casa grande & senzala*". Mas para Brasília essa comparação não pareceu boa: pareceu indigna, até. Tudo bem... Há

qualificações mais adequadas à ciranda de argumentações que ele, conscientemente, gera, sobretudo nas cenas em que Fabrício Boliveira aparece, engolindo cada plano no papel de um feitor com ecos de capitão do mato alheio às lealdades de sua raça. Sem jamais perder a elegância – e, mais importante, o foco crítico –, a cineasta deu conta das provocações e cobranças com as quais seu filme – caracterizável, no entanto, como um retrato cru para a exploração do trabalho escravo negro no país, no século XIX – foi recebido pela plateia do evento. Foi uma conversa dura, mas rica. Uma conversa que seguiu por semanas. Jornais levantaram o debate, sites o contagiaram com o tétano da provocação e a própria cineasta respondeu na revista *Piauí*. Cada palavra dessa querela abriu cabeças.

No papo de Brasília, houve mulheres negras e homens negros que protestaram contra a visão branca no centro do "discurso fílmico" e na escolha de uma personagem branca (adolescente) no cerne da dramaturgia. Reclamou-se de uma visão normativa clássica. Ficou no ar a hipótese de um *whitewashing* (branqueamento) dramático. Daniela ouviu, lamentou-se pelos incômodos que pudesse ter gerado, mas deixou evidente que aquela narrativa vinha do único lugar que, por direito, pode ocupar: o de narradora branca. Mas uma narradora que mexe nesse tema não com o intuito de construir um senso definitivo e sim de gerar dialéticas, conversas. Por isso, *Vazante* não é um filme de catarres: é um filme de indignações. E reside aí (e em vários



outros lugares estéticos) sua grandeza. Uma grandeza que lacrou para o longa elogios em sua passagem pela Berlinale, em fevereiro de 2017, e dois Candangos no próprio certame de Brasília: saiu de lá com os troféus de atriz coadjuvante (Jai Baptista) e direção de arte (para Valdy Lopes).

Seria leviano chamar de "ataque" as intervenções de parte do público, feitas durante o debate do longa-metragem, em especial por uma variável de "legitimidade" trazida por atores, críticos e realizadores negros que se incomodaram com o olhar adotado pela diretora. Mais leviano ainda seria desqualificar essas intervenções pelo tom por vezes "exaltado" (iracundo) de muitas delas. *Vazante* é um filme sobre paixões e Paixões – sobre amores e crucificações. Logo, é normal que paixões de igual ou maior pujança do que as que ele expõe se façam notar.

Quando lançou *Lili Marlene* (1981), o alemão Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) foi acusado de estar alimentando a alienação cinéfila numa era de conversão da História, de espasmos pós-modernos. Sua resposta:

"Eu fiz um filme sobre o amor, e o amor não se verga sob ventos políticos, o amor *é* e *está* quando quer". *Vazante* é, também, uma história de amor, que chega num momento de pleitos sobre lugar de voz, sobre representações que não permitem alteridades. Normal ser recebido assim: é de sua natureza. É da vocação autoral de uma realizadora cuja obra cinematográfica flerta com o trágico, vide *Linha de passe* (num gol esperado que não se vê), vide *Terra estrangeira* (num idílico esfumado em vapor barato), vide o belo *Insolação* (no sucateamento da utopia). Foram filmes feitos em parceria (dois com Walter Salles e o último com Felipe Hirsch), mas com as entranhas dela amalgamadas em cada um deles.

O único cuidado, após o bem-vindo debate deste 17 de setembro em Brasília – um dia após a exibição do filme no Festival –, é não deixar que as cobranças e os senões esvaziem a importância do trabalho de Daniela. E isso não apenas por suas múltiplas virtudes de artesanato, de técnica, mas por sua radicalidade ética na denúncia da erosão moral – a de ontem e a de hoje. Existe nele, à parte da cartografia de práticas escri-

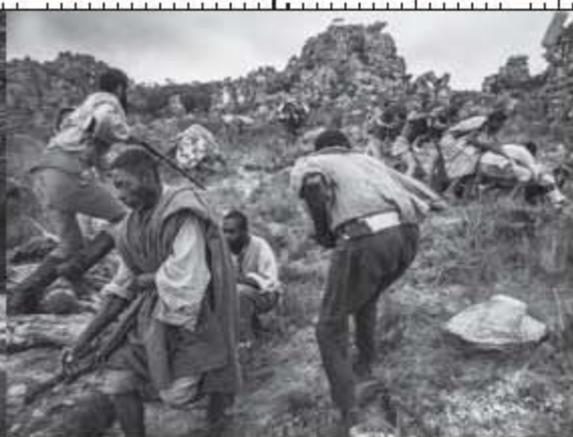


FOTO: RECINDELLES

vocratas, uma crueza estendida para a discussão que a diretora gera sobre o machismo institucionalizado. Isso se expõe na união forçada entre uma (já citada) adolescente, Beatriz (Luana Nastas), e um fazendeiro quarentão, Antônio (vivido pelo ator português Adriano Carvalho, cujo ferramental cênico vasto virou o assunto do Festival de Berlim, quando o filme teve sua primeira exibição popular, abrindo a Mostra Panorama).

Antônio trata sua jovem (e põe jovem nisso) mulher como posse. Mas, sob aquela relação, há que se notar acesa uma chama de melodrama, que parece improvável, mas não impossível, em meio a uma massa de signos descortinada numa reconstituição de época. Beatriz fica na fazenda, à espera do marido, rodeada por fiéis negros, incluindo um menino que vai mexer com seu coração. O melodrama nasce sob os estalos do chicote e o arrastar de correntes. Ele não teme claustros. O melodrama é tudo aquilo que não cabe no épico, nem é divino o suficiente para servir de educativo ao trágico. O melodrama é o espaço impuro do que não é planejado, do que escorre pelas frestas da História, do que desafia interditos. O melodrama é... o que vai. É a *Vazante* maiúscula de relações que não podem ser mensuradas pelos impasses racionais. O melodrama é a assinatura da humanidade que perfuma o olhar de Daniela sobre práticas irracionais de imposição de força. O melodrama é o *ethos* do desafio e do desterro. É o terreno que não comporta carnavalizações nem ciências exatas, nos fazendo lembrar que *Vazante* não é um tratado de sociologia, mas sim uma obra de arte.

Há, contudo, nele, um lugar para o deslumbramento, que vai para a conta do fotógrafo peruano Inti Briones (de *Jia Zhang-ke, um homem de Fenyang*, de Walter Salles,

2014). Em sua visita à crueldade do passado brasileiro, Inti constrói um preto e branco de plasticidade requintada, dialogando esteticamente com a cor do minério de prata, presente na região mineira onde se deram as filmagens. A natureza quase apolínea dessa fotografia dá ao filme uma textura clássica, mas não uma postura educativa. *Vazante* não veio para ensinar, veio para fazer falar e fazer pensar. E merece respeito para que suas contusões simbólicas doam na medida e nos alvos certos. É um filme feito para gerar uma comunhão de indignações, mas contra os algozes precisos. O mesmo que houve com ele em Brasília deu-se, em igual medida, no Festival do Rio, com *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017), que também expõe chagas do racismo. São filmes que ardem. Mas são filmes que ficam.

---

**\*RODRIGO FONSECA** é crítico de cinema desde 2000, escreve para o site *Omelete* e para o blog *P de Pop, do Estadão*, sendo atualmente roteirista da *TV Globo*. É autor do romance *Como era triste a chinesa de Godard* e de *mais sete livros sobre cinema*.

Saiba mais:

*A fita branca*, por Juliano Gomes (18 de setembro de 2017)  
<http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>

*O lugar do silêncio*, por Daniele Thomas (4 de outubro de 2017)  
<http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>

*Qual é a ética diante das imagens violentas e perversas?*, por Pablo Gonçalo (17 de outubro de 2017)  
<http://revistacinetica.com.br/nova/qual-e-a-etica-diante-das-imagens-violentas-e-perversas/>

*O movimento branco*, por Juliano Gomes (19 de outubro de 2017)  
<http://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>



Camila Freitas

## MULHERES E A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO BRASIL

**“SOM? FOI. CÂMERA?”** Câmera foi. Ação!”

Assim começam as filmagens. No momento em que a cena é gravada, olhares atentos percorrem cada detalhe para que tudo esteja pronto e se obtenha o melhor resultado coletivamente. Quem são as pessoas que trabalham atrás e ao redor das câmeras na área da direção de fotografia? São mãos e olhares masculinos ou femininos que conduzem essa estrutura? Isso importa?

Segundo dados de 2015/2016 divulgados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) a partir dos Certificados de

Produto Brasileiro (CPB) emitidos, a direção de fotografia por mulheres permaneceu em 8% nos dois anos, sem crescimento, num percentual bastante baixo (92% de trabalhos na mesma função são realizados por homens). Tais dados indicariam a falta de interesse das mulheres no mercado audiovisual brasileiro? Ou a falta de oportunidades? Porque as mulheres não chegam com igual porcentagem a cargos de poder, como esse, e tantos outros?

Os ecos dessas perguntas ressoaram por meses em muitas de nós, em nosso cotidiano de trabalho, e foi sobretudo para iniciar uma mudança nesses índices que

criamos o Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB), que organiza as profissionais do mercado, fortalece e estimula a participação feminina neste segmento, cria um espaço para discutir nossas linguagens, técnicas de iluminação, movimentos de câmera e equipamentos, entre outros assuntos, incluindo as questões que relacionam gênero, sexualidade e cinematografia.

O DAFB nasceu em junho de 2016 em reação a uma publicação, no site de uma das maiores produtoras brasileiras, que apontava os novos talentos da fotografia nacional. A matéria apresentava o perfil de 19 homens brancos, praticamente todos do eixo Rio-São Paulo. Nenhuma mulher, nenhum negro. Foram feitas várias críticas à postura da produtora, que afirmou que tinha feito buscas, mas não encontrara nenhuma jovem diretora de fotografia no mercado.

A partir daí, várias diretoras de fotografia, participantes do grupo Mulheres do Audiovisual Brasil, começaram a se comunicar com o intuito de criar uma lista de mulheres atuantes no mercado e aprofundar a luta para quebrar o preconceito e a invisibilidade que envolvem a presença de mulheres na cinematografia. Em poucos dias, o coletivo estava formado e o site foi lançado em 8 de março de 2017, com cerca de 20 diretoras de fotografia de quatro cidades brasileiras. Em seguida, abrimos o site para as demais profissionais das equipes de fotografia, da assistência de câmera à coordenadoria de pós-produção.

Hoje somos 92 mulheres (cis e trans) e homens trans, em 18 cidades: Belo Horizonte (MG), Brasília (DF), Cachoeira (BA), Campinas (SP), Campo Grande (MS), Curitiba (PR), Florianópolis (SC), Goiânia (GO), Jatobá (PE), Joinville (SC), Londrina (PR), Mariana (MG), Porto Alegre (RS), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), São Carlos (SP) e São Paulo (SP). O grupo no Facebook já reúne mais de 400 mulheres cis e trans e homens trans.

A invisibilidade das mulheres na fotografia não é prerrogativa do cinema. Seis meses após o lançamento do DAFB,

outros dois grupos de mulheres fotógrafas foram criados: o Fotógrafas Brasileiras e o Mulheres da Imagem (YVY).

Em agosto de 2017, o DAFB realizou o *workshop* gratuito *Correção de Cor Para Mulheres da Direção e Equipe de Fotografia*, uma iniciativa de Sofia Franco, Diretora Geral e Supervisora de Pós-Produção da Quanta Post, empresa de pós-produção de imagem de São Paulo, parceira do evento. O coletivo convidou mulheres diretoras e assistentes de fotografia, operadoras e assistentes de câmera, para participar de uma aula de quatro horas ministrada pela colorista Luísa Cavanagh. Inicialmente a ideia era receber duas turmas de dez alunas. Com a alta procura, participaram 40 mulheres, que acompanharam os processos de correção de cor e criação de *LUTs* (*Look Up Table*, ferramenta digital usada nesses processos) em materiais produzidos por elas mesmas.

No mesmo ano, ocorreu outra atividade, desta vez na Bucareste Ateliê de Cinema. Quem comenta é Taís Nardi, diretora de fotografia, paulistana e coordenadora do curso de Direção de Fotografia da escola:

*Na minha formação, nunca senti falta de ter mulheres como modelos profissionais. Na faculdade (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP), tive uma mulher, Kátia Coelho, como professora de fotografia. Quando entrei no mercado de trabalho, participei de equipes lideradas por mulheres, como a diretora de fotografia Heloísa Passos ou as assistentes de câmera Fernanda Tanaka e Janice D'Ávila (hoje diretoras de fotografia). Mas, aos poucos, fui percebendo que eu tinha sido privilegiada e que muitas das minhas colegas não tinham tido essa experiência: a maioria delas tinha feito cursos de cinema com professores machistas e que privilegiavam os alunos homens. E elas tinham maior dificuldade em lidar com o machismo presente nos sets.*

*Por isso, quando tive a oportunidade de coordenar o curso da Bucareste, me preocupei em oferecer*

*modelos femininos aos alunos. No curso, quase todas as aulas são ministradas por mim ou por professoras convidadas, e a experiência é ótima. As alunas sentem-se visivelmente mais livres para participar quando é uma mulher que lidera o ambiente. Os alunos também participam e percebo que criam admiração e respeito pelas professoras, o que é positivo para empoderar as mulheres com quem eles irão trabalhar no futuro.*

*Na segunda edição do curso, tivemos também a oportunidade de oferecer duas bolsas de estudo para mulheres negras participantes do 'Empoderadas'.*

Cauê Monteiro, assistente de câmera carioca, fala sobre a dificuldade das pessoas trans no mercado de trabalho.

*Creio que hoje, final de 2017, eu seja o único homem trans com formação em cinema e fotografia no Rio de Janeiro. Isso me exclui de qualquer estatística existente e de muitas oportunidades. Não me enquadro no grupo feminino, menos ainda pertencço ao masculino dominante das equipes de fotografia. Um fotógrafo sem equipe. Uma foto sem fotógrafo.*

Bia Marques, diretora de fotografia, carioca e professora de Cinematografia na Escola Audiovisual Cinema Nosso e na Ação da Cidadania, também comenta o assunto:

*A importância da presença de mulheres como professoras de Cinematografia é algo que demorei a me dar conta. Creio que essa consciência veio com a fala de um aluno de operação de câmera no Senai/Laranjeiras, em 2012. Na formatura, ele me elogiou, confessando ter duvidado da qualidade do curso já na primeira aula, ao ver uma mulher como professora. Suas palavras foram uma surpresa, pois jamais pensei que poderia provocar medo nos alunos pelo simples fato de ser mulher. Só então me dei conta da importância que é, para nós, mulheres, ter outras mulheres como referência profissional.*

*Ao cursar a Universidade Federal Fluminense (UFF), tive a sorte de ter Andrea Capella como professora. Andrea influenciou toda uma geração de fotógrafas como a Flora Dias, Camila Freitas, Nina Tedesco, Thaís Grechi, Juliane Peixoto, Mika Nobre, entre outras. Foi preciso sair da faculdade para me dar conta de que lá vivíamos numa bolha, na qual era natural ter mulheres lidando com câmeras e refletores (eletricidade). Hoje percebo que, inconscientemente, adquiri posturas masculinas, seja no trato pessoal como na maneira de me vestir. E percebo que várias outras mulheres igualmente comentam terem assumido a mesma postura como estratégia para lidar com os colegas, seja nas equipes internas de câmera, elétrica ou maquinária, como no set em geral.*

Outra iniciativa que vale destaque é o site <http://fotografasdecinema.com.br/>, criado a partir da pesquisa *Mulheres atrás das câmeras: inícios de uma trajetória*, de Nina Tedesco, diretora de fotografia e professora da UFF. O site é um banco de dados em permanente construção, que reúne estatísticas e gráficos sobre as assistentes de câmera, operadoras de câmera, diretoras de fotografia, *loggers* e *vídeo assists* nacionais e suas participações por filmes lançados desde 1981.

A dificuldade de permanência no mercado foi um dos aspectos discutidos no debate *Quando o vento faz a curva: mulheres no audiovisual*, no âmbito da Semana ABC, em maio de 2017. Dentre os 175 diretores de fotografia filiados à Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), apenas dez são mulheres; dentre os 11 operadores de câmera, apenas duas são mulheres. Durante o debate, as diretoras de fotografia Wilssa Esser e Bárbara Alvarez, a assistente de câmera Luciana Baseggio e a diretora Anna Muylaert observaram a discrepância entre a inscrição de mulheres nas categorias profissionais e a sua presença na categoria filme universitário, apontando que tais dados refletem a dificuldade da mulher em se manter na profissão. Igualmente se constatou que, comparadas aos homens, as mulheres demoram mais tempo



Camila Freitas

na transição de assistente de câmera para diretora de fotografia. Outra realidade comentada foi a presença de mulheres em produções documentais e de *reality shows*. O fato esconde a dura realidade: mesmo quando conseguem furar a barreira do mercado, as mulheres não têm acesso às produções de maior orçamento.

Em outubro de 2017, o DAFB participou do Cine Fest Luso Mundo, uma mostra de cinema lusófono, em Bruxelas, na Bélgica. A mostra tem foco nas nuances do universo feminino representado pelas realizadoras visuais ou por filmes que abordem o tema.

O coletivo DAFB está aberto a todas as mulheres cis e trans e homens trans que trabalham em equipes de fotografia, independentemente da função. A ideia é somar

dentro do coletivo, trabalhando com medidas que possibilitem a inserção das mulheres no mercado audiovisual brasileiro, mudando os números das estatísticas e dando as boas-vindas a outras mulheres que queiram exercer essa profissão. Sem trotes e testes de uma antiga estrutura militar machista. Com paridade e generosidade.

#### **\*COLETIVO DAS DIRETORAS DE FOTOGRAFIA DO BRASIL (DAFB)**

*é um coletivo de mulheres (cis e trans) e homens trans que compõem as equipes de direção de fotografia do audiovisual no Brasil, criado para organizar os profissionais do mercado e fortalecer e estimular a sua participação nesse segmento.*

*Mais informações*

<https://www.dafb.com.br>

<https://www.facebook.com/groups/967883033332598/>

# UM LIVRO

FOTO: ACB/VO QUÊ/ARTECA BR/PILODA

## NORMA BENGELL

**LANÇADO PELA EDITORA** nVersos, em 2014, o livro *Norma Bengell* reúne textos autobiográficos escritos pela atriz e diretora em diferentes momentos de sua profícuca e agitada vida, os quais foram organizados por sua amiga, Cristina Caneca.

A obra é dividida em oito capítulos, que oscilam em estilo e em formato, mas dão conta de revelar os matizes de "La Bengell". A paixão e a liberdade com que escreve dispensam qualquer lógica historicista, misturando ao relato de vida artifícios de uma obra de criação. Há um tom romanesco, tão necessário ao gênero, e que cadencia as expectativas do leitor ao longo da narrativa autobiográfica. Em dado momento, Norma, a atriz, faz troça do mundo vivido e do mundo sonhado, como na canção *Cacilda*, de José Miguel Wisnik.

Norma Aparecida Almeida Pinto Guimarães d'Áurea Bengell, uma das personalidades femininas mais pulcras da cultura brasileira, nasce no carnaval carioca de 1935, de um ímpeto juvenil da jovem Maria da Glória, moça de família abastada, que abdica de tudo para casar-se com o imigrante belga, afinador de pianos, Christian Friedrich Bengell.

Norma tem uma infância marcada por dificuldades financeiras e pelas constantes brigas dos pais, que tinham perdido o viço daquele amor rebelde. As observações sagazes sobre o ambiente familiar anunciam os gestos e posições que, mais tarde, assumiria frente aos relacionamentos pessoais e à vida profissional. Nesse cotidiano inosso, a menina fogia para o cinema para sonhar. Exercitou a rebeldia no seio da família e também no colégio de freiras, para onde fora mandada pela austera avó francesa.

Aos 16 anos, começa a trabalhar para garantir o sustento próprio e da mãe, que havia se separado do marido, tomando-se manequim da famosa Casa Canadá. Querria ser alguém, em vez de ser de alguém, ainda que, naquela época, a mulher "nascia, crescia, vivia e morria

em função do marido". Poucos anos depois, entra para o Teatro de Revista e nasce uma show-girl. Encontramos, de passagem, outros grandes nomes femininos, como Tônia Carrero, Carmen Miranda e Elizeth Cardoso, que impressionam a jovem vedete.

Em 1958, estreia na televisão com o comercial, em estilo musical, do chocolate do Toddy, ao lado das atrizes Márcia de Windsor e Branca Ribeiro. Em seguida, inicia na TV Tupi, no programa semanal sobre música popular brasileira, sob a direção de Abelardo Figueiredo. Seu talento como cantora havia sido confirmado com o LP *Ooooooh! Norma*, que lhe rendera comparações com a cantora americana Julie London.

Durante o Primeiro Festival de Samba-Session na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), onde os padres a proibiram de cantar, enfrenta a primeira polêmica de sua vida pública, estampando manchetes de jornais. Com a ajuda de artistas, acaba por fim se apresentando "de *tailleur*, luvas e meias, toda vestida de preto, com o corpo coberto da cabeça aos pés", interpretando Vinícius de Moraes e Tom Jobim. O show foi um sucesso.

Nessa época, Norma tinha – e ainda teria –, inúmeros homens orbitando a sua volta, como *sputniks*. Os relatos sobre seus homens são generosos, mas também revoltados, e sugerem uma busca intensa por um amor utópico. Nos Estados Unidos, descobre o diafragma, que lhe daria liberdade, prazer e segurança nos relacionamentos. Mas, por vezes, rendia-se aos "brios machistas" de seus amantes e, a cada cerceamento de sua liberdade sobre o próprio corpo, concluía que era preciso partir. "Todos os meus homens tinham essa mania de (me) mandar escolher. Pior para eles!"

Da década de 1960 em diante, realiza o que considera seus primeiros papéis mais sérios, no cinema e também no teatro. Impressiona na peça *Procura-se uma rosa* (1961), de Gláucio Gil; e é convidada para substituir





Manifestação contra a censura, 1968



Vestido de noite, 1976

Odete Lara em *O pagador de promessas* (1961), de Anselmo Duarte. Com acanhamento, aproxima-se de cineastas ligados ao Cinema Novo, pois não se considerava como uma atriz genial, mas com muito instinto.

Sua participação em *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, em 1962, provoca os setores mais conservadores do país, com o "primeiro nu frontal do cinema brasileiro". Não bastasse a perseguição política, enfrentava, naquele momento, a dor de mais um aborto, questão cara a tantas mulheres. A intensidade como reage às frustrações, sobretudo as pessoais, poderia ser traduzida pelos versos de Bob Dylan: "*she aches just like a woman, but she breaks just like a little girl*".

Norma Bengell não passou incólume pela temporada vivida na Europa. Realizou vários filmes, bons e também "classe Z, por uma questão de sobrevivência". Nas passagens sobre os bastidores do cinema e seus jogos de aparência, paira no ar uma inquietação sobre a permanência da cultura da violência no meio artístico e o silêncio que a circunda, a exemplo do recente caso Harvey Weinstein. Quanto Bengell teria a contribuir nesse debate? A certa altura, confessa: "Hoje sei por que as mulheres, na maioria das vezes, não denunciam seus agressores".

Na Itália, conhece Gabrielle Tinti, grande amor de sua vida, com quem se casaria de *tailleur* amarelo, nos estúdios Vera Cruz, com produção de Walter Hugo Khouri. Com Tinti, Norma experimenta um casamento moderno: "enquanto um filmava, outro cozinhava e cuidava da casa". Porém, em 1967, decidem pelo divórcio.

Depois de uma rápida estadia em Hollywood, resolve voltar ao Brasil. Em Copacabana, na boate Zum Zum, ouve pela primeira vez a palavra homossexual associada a uma mulher, ao ser apresentada a Gilda Grillo, que se tornaria sua companheira por sete anos. "Pela primeira vez, vivi meu lado feminino numa relação altamente sensual. Ela foi meu idílio".

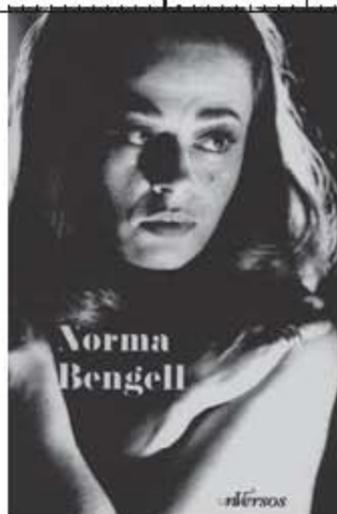
Ao participar do enterro do jovem Edson Luís, em 1968, Norma se conscientiza da realidade política do país. Em uma manifestação, perde a aliança de casamento que mantivera simbolicamente mesmo após o divórcio, e, na Passeata dos Cem Mil, ao se indignar com a violência de um policial, não hesita em dar-lhe um pontapé. A partir de então, sente na carne a perseguição política do período. São muitas as histórias, várias em tom altamente anedótico – suas "visitas" ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social); mais pontapés em policiais; o apoio às mães de presos políticos; e o atropelado sequestro que sofrera na porta do hotel, poucas horas antes de ir ao teatro encenar sob a direção de Paulo Autran.

Nos anos de chumbo, resiste, sobretudo, através do trabalho artístico. Sonia Reis, militante política e amiga de Norma, costumava provocá-la para aderir à luta armada, mas a atriz dizia que seu lugar era o palco. Nesse período, encena *Cordélia Brasil* (1968), de Antônio Bivar; atua em *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane; e produz a peça *O assalto*. Anos depois, após o rompimento com Gilda, Norma encontraria uma nova companheira de vida, com a qual dividiu décadas de amizade, afeto e lealdade.



Cordélia Brasil, 1968

FOTOS: ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA



Apavorada diante de um país sequestrado, parte para o exílio na Europa, onde não se sentia a mesma, considerava ter perdido tudo que a compunha: a pátria, os pais, o amor e o cinema. Mas se reinventa em terras estrangeiras. Em Paris, consegue apoio para a montagem da peça *Os convalescentes*, de José Vicente, muito bem recebida pela crítica. Estreita a amizade com Glauber Rocha, a quem considerava um irmão; inquieta-se com certa militância arrogante; reencontra Jango, também exilado, em conversas sobre a busca pela “senhora tão difícil” chamada Democracia; e realiza um vídeo sobre a presa política Inês Etienne Romeu, única sobrevivente da Casa da Morte, cativo mantido pelo regime militar em Petrópolis.

Em meados dos anos de 1970, consciente de que era um “bode expiatório ideal para a repressão”, decide voltar ao Brasil. Encontra dificuldades para arrumar trabalho, pela fama de temperamental – afinal, “quando uma mulher questiona, é louca, machona ou comunista” –, mas segue, entre as certezas e inquietações de uma mulher independente. Atua em *Mar de rosas* (1977), de Ana Carolina; grava o segundo LP, *Norma canta mulheres*; e filma *O abismo*, com Rogério Sganzerla. Engaja-se na defesa do cinema nacional, pós-desmonte da Embrafilme, e pela promulgação da Lei do Audiovisual.

Cansada de seus papéis femininos, nos quais “entra, faz amor, chora e apanha”, Norma, enquanto diretora, voltaria seu olhar para mulheres marcantes na história brasileira: Patrícia Galvão (*Eternamente Pagu*), Maria Gladys (*Maria Gladys, uma atriz brasileira*), Guiomar Novaes (*Infinitamente Guiomar Novaes*), Antonietta Rudge (*Antonietta Rudge: o êxtase em movimento*) e Magda Tagliaferro (*Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano*).

O declínio de sua carreira começaria a partir das acusações de desvios de recursos na produção de *O Guarani* (1996). A polêmica fabricada e o processo

de perseguição guardam espantosa semelhança com os atuais ataques proferidos pela patrulha conservadora à classe artística brasileira e o seu projeto para desmoralizar as frágeis, mas fundamentais, políticas públicas para o setor. Na década seguinte, após a perda de sua fiel companheira e com severas limitações físicas, Norma amarga o ostracismo, até seu falecimento em 2013.

Seus escritos autobiográficos trazem um esforço, mais ou menos intencional, de permanecer. Sua interpretação não é unívoca. Ao leitor, a protagonista descortina suas angústias e desejos mais profundos, mas não permite que a decifre. E, paralelamente, somos convidados a ler sobre uma sociedade e seus sistemas de regulação de corpos e subjetividades no longo processo histórico.

Os documentos originais que possibilitaram a organização do livro estão na Cinemateca Brasileira e integram o arquivo pessoal Norma Bengell, adquirido pelo Ministério da Cultura. Desde 2016, técnicos do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca têm se encarregado de organizar esse universo documental, formado por cadernos, folhas avulsas, fotografias, objetos pessoais, filmes e fitas, para com isso revelar a pluralidade, ainda desconhecida, dessa grande mulher. As imagens e narrativas guardadas nesse arquivo mantêm viva a memória de Bengell que, por sua vez, ainda tem muita coisa a nos dizer – sobre ser mulher, sobre ser artista. De qualquer modo, um ponto de partida para conhecê-la é essa instigante autobiografia.

\***GABRIELA SOUSA DE QUEIROZ** é formanda em História e especialista em Arquivologia. Atualmente, coordena o Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.

**NO BRASIL, AUMENTAM AS INICIATIVAS**, coletivos e portais de promoção, apoio e pesquisa sobre a relação entre cinema e gênero, e, em especial, sobre a representação e a atuação das mulheres no audiovisual. Com a premissa de divulgar alguns desses projetos, para que possam ajudar pesquisadores e interessados a terem mais informações, e, assim, fortalecer essa rede do cinema de mulheres no Brasil, apresentamos coletivos que partem da temática da mulher no audiovisual, com foco na promoção, realização e crítica.

## **ARTE ABERTA**

*arteaberta.com*

Canal de promoção, visibilidade e questionamento sobre o papel da mulher no audiovisual.

## **CINEMAS FEMINISTAS**

*cinemasfeministas.wordpress.com*

Descolonizar nossos corpos pelo Cinema, mobilizar afetos, estéticas e políticas nas dobras e fissuras, na cartografia de nossos desejos de liberdade.

## **COLETIVO VERMELHA**

*coletivovermelha.com.br*

Coletivo de diretoras e roteiristas criado em São Paulo, cujo objetivo é compreender qual o espaço ocupado pelas mulheres no meio audiovisual.

## **COLLANT SEM DECOTE**

*collant.com.br*

Tem o objetivo de trazer um olhar diferente para a Cultura Pop. Conteúdo criado por e para mulheres.

## **DELIRIUM NERD**

*deliriumnerd.com*

Site colaborativo escrito por mulheres, espaço seguro para debater cultura e “nerdices”, sob um viés feminista.

## **ELVIRAS**

*facebook.com/coletivoelviras*

Coletivo de mulheres que escrevem críticas cinematográficas e/ou produzem reflexão teórica sobre audiovisual.

## **EMPODERADAS**

*facebook.com/programaempoderadas*

Websérie em formato documental que visa apresentar mulheres negras das mais distintas áreas de atuação.

## **FEITO POR ELAS**

*anticast.com.br/podcast/feitoporelas/*

Podcast que valoriza e discute as obras de cineastas mulheres cujos trabalhos são, tantas vezes, ignorados pelo público.



### FILMES FEMINISTAS

[facebook.com/filmesfeministas](https://facebook.com/filmesfeministas)

Reúne uma lista de filmes com temática feminista para ajudar instituições, educadores, grupos e interessados em discutir feminismo e temas correlatos.

### MINAS NERDS

[minasnerds.com.br](https://minasnerds.com.br)

Coletivo criado para discutir HQs, *cosplays*, RPG, *board games*, *games*, literatura, música, cinema e séries de TV. Busca ser um espaço seguro para mulheres, produtoras e consumidoras do mercado *geek/nerd*.

### MULHER NO CINEMA

[mulhernocinema.com](https://mulhernocinema.com)

Site para celebrar o trabalho das mulheres nas telas.

### MULHERES DO AUDIOVISUAL

[mulheresaudiovisual.com.br](https://mulheresaudiovisual.com.br)

Mulheres desenvolvendo meios para que suas referências e contribuições nas artes sejam apreciadas e reconhecidas.

### MULHERES DO CINEMA

[facebook.com/mulheresdocinema](https://facebook.com/mulheresdocinema)

Página destinada a tirar do anonimato a figura da mulher dentro da produção cinematográfica.

### MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO

[mulheresdocinemabrasileiro.com.br](https://mulheresdocinemabrasileiro.com.br)

Projeto de mapeamento das mulheres da cinematografia nacional.

### MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

[mulheresnegrasavbr.com](https://mulheresnegrasavbr.com)

Site independente, criado para divulgar informações de contato e trabalhos realizados por profissionais negras e/ou indígenas que atuam no audiovisual brasileiro.

### NÓ DE OITO

[nodeoito.com](https://nodeoito.com)

Site de conteúdo criado com o objetivo de falar sobre assuntos sérios de forma leve, descontraída e, sempre que possível, bem-humorada, sob um olhar feminista e com foco na representatividade de minorias.

### **PRETA, NERD E BURNING HELL**

[www.pretaenerd.com.br](http://www.pretaenerd.com.br)

Espaço virtual em que é possível discutir um modo de consumo (“nerdiandade”) tendo em vista a simultaneidade dos recortes de raça, gênero, classe.

### **SÉRIES POR ELAS**

[seriesporelas.com.br](http://seriesporelas.com.br)

Espaço *on-line* que adentra o universo das séries a partir da perspectiva feminina, escrito apenas por mulheres, voltado para o público em geral.

### **VALKÍRIAS**

[valkirias.com.br](http://valkirias.com.br)

*Site* sobre Cultura Pop, feito por mulheres e para mulheres, que busca discutir música, cinema, TV, literatura e *games* sob uma ótica feminista.

### **VERBERENAS**

[verberenas.com](http://verberenas.com)

*Blog* colaborativo feito por “minas” que trabalham com cinema.

### **VISIONÁRIAS**

[facebook.com/projetovisionarias](https://facebook.com/projetovisionarias)

Encontros, cursos e debates sobre a produção executiva no audiovisual, do ponto de vista feminino.

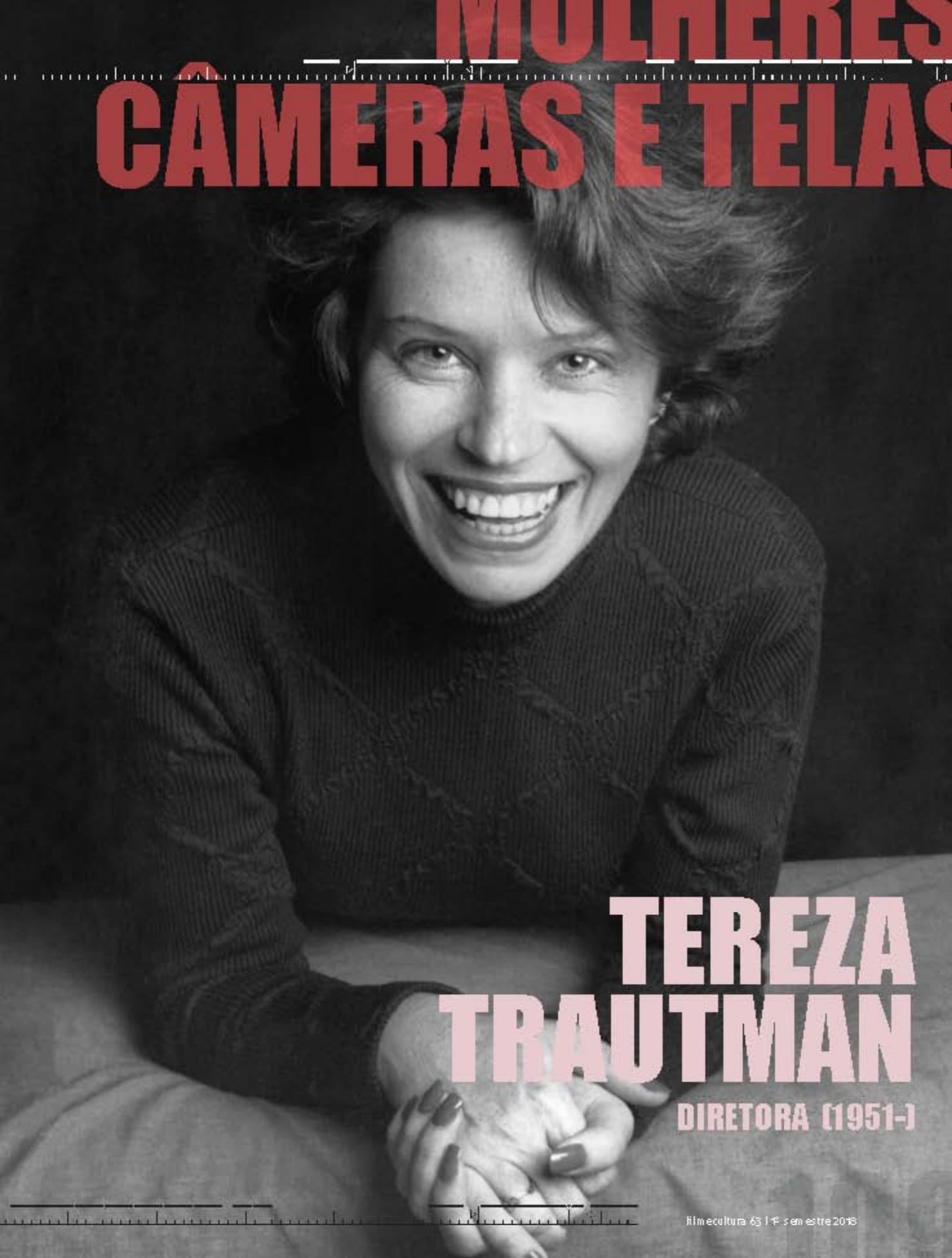
### **WIFT BRASIL**

[wiftbrasil.org](http://wiftbrasil.org)

Sociedade cujo foco é dar suporte profissional, oportunidades de *networking* e reconhecimento para mulheres trabalhando com cinema e televisão no país.

**\*LINA TÁVORA** é editora da revista *Filme Cultura*, jornalista formada pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Comunicação/Cinema pela Universidade de Brasília (UnB) e Servidora/Coordenadora-Geral da SAV/MinC.

# MULHERES CÂMERAS E TELAS



**TEREZA  
TRAUTMAN**

**DIRETORA (1951-)**



*Desventuras de um dia ou a vida não é um comercial de margarina*

## CINEMA DE MULHERES NA PROGRAMADORA BRASIL

**ENQUANTO UMA DAS PRINCIPAIS** políticas públicas de difusão do cinema brasileiro, a Programadora Brasil disponibilizou importantes produções feitas por mulheres. Em seu catálogo, que alcançou 970 filmes e vídeos organizados em 295 programas (DVDs), cerca de 21% dos títulos são dirigidos ou codirigidos por mulheres.

São filmes históricos e contemporâneos, entre curtas, médias e longas-metragens de todos os gêneros (animação, documentário, experimental e ficção) e de todas as regiões do país. Os temas dos filmes são variados. As mulheres, do mesmo modo que os homens, podem – e falam – sobre tudo.

O catálogo construído por meio de lançamentos anuais, em 2008, dedicou um programa específico às mulheres. Intitulado *Olhares Femininos* (Programa 102), reúne uma coletânea de curtas dirigidos por mulheres: *Cartão vermelho*, de Laís Bodanzky; *3 minutos*, de Ana Luiza Azevedo; *Messalina*, de Cristiane Oliveira; *Desventuras de um dia, ou a vida não é um comercial de margarina*, de Adriana Meirelles; *Dalva*, de Caroline Leone; e *Estória alegre*, de Claudia Pucci.

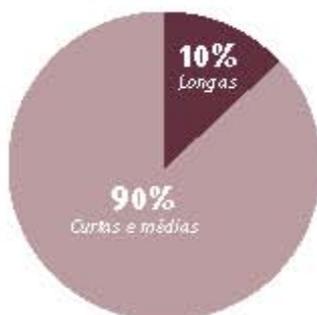
A partir de 2013, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC) passa a incluir em seus editais o licenciamento prévio das obras audiovisuais para a Programadora Brasil. No mesmo ano, a SAV lança o edital de filmes curtos e médios para realizadoras, ampliando o espaço para o cinema de mulheres.



Cartão vermelho

## TÍTULOS REALIZADOS POR MULHERES

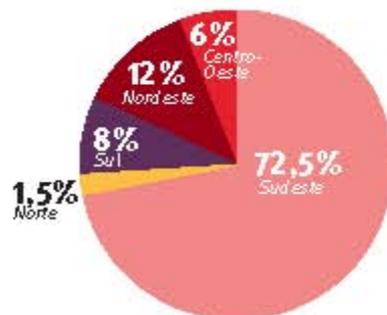
### METRAGEM



### GÊNERO



### DISTRIBUIÇÃO POR REGIÃO



\*CAIO JULIO CESARO é Secretário de Cultura de Londrina/PR, foi Coordenador de Comunicação e Circuitos da Programadora Brasil e ocupou funções de Coordenador-Geral na SAV/MinC.

## DADOS E INCENTIVO AO CINEMA DE MULHERES

**HÁ UMA RELAÇÃO ENTRE** o que se vê representado nas telas e quem assume as funções por trás das câmeras. Assim, é preciso pensar tanto nas funções de chefia assumidas pelas mulheres no audiovisual brasileiro, como nas representações dessas mulheres nas obras produzidas. Afinal, estamos em 2017, e não é mais possível aceitar as imensas disparidades de gênero nas nossas mídias.

De 2009 a 2016<sup>1</sup>, a presença das mulheres na direção de filmes de longa-metragem lançados comercialmente em salas de cinema oscilou, tendo como ponto de maior produção o ano de 2012, com 24%, e como ano com percentual mais baixo o de 2014, com apenas 10% de filmes com direção apenas de mulheres. Confira os dados da análise histórica no quadro da página 114.

A partir da análise das obras audiovisuais que emitiram Certificado de Produto Brasileiro (CPB)<sup>2</sup>, temos, em

2015, 19% de presença de mulheres na direção (4 pontos percentuais a mais, se comparado aos filmes lançados comercialmente para salas de cinema no mesmo ano), 23% no roteiro, 41% na produção executiva, apenas 8% na direção de fotografia e 54% na direção de arte. Em 2016, os percentuais da presença de mulheres na produção executiva (41%) e na direção de fotografia (8%) permanecem os mesmos, os dados referentes à direção e ao roteiro apresentam queda de 2 pontos percentuais (alcançando apenas 17% para a presença de mulheres na direção e 21% nos roteiros) e os da direção de arte demonstram um acréscimo de 4 pontos percentuais (58%)<sup>3</sup>.

É alarmante perceber que, mesmo com todo um movimento para dar visibilidade às mulheres nas diversas funções no audiovisual, há uma queda no percentual de mulheres na direção de 2015 para 2016. Devemos analisar, a seu tempo, os dados de 2017.



*Corpo manifesto*

Nos EUA, uma das únicas indústrias cinematográficas autossustentáveis do mundo, nas 250 maiores bilheterias em 2016, a presença de mulheres em funções técnicas no cinema correspondeu a 5% na direção de fotografia; 7% na direção dos filmes (dois pontos percentuais a menos do que em 2015); 13% no roteiro; 17% na produção executiva; e 24% na produção. Mas não é apenas o fazer cinematográfico que apresenta percentuais discrepantes por gênero. Nos 100 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos em 2016, as mulheres são responsáveis por apenas 32% de todos os personagens com falas, enquanto os homens representam 68% de personagens com falas. Destacamos, ainda, que as personagens mulheres desses filmes são, em sua grande maioria, brancas (76%)<sup>4</sup>.

### Políticas públicas

Em 2012, com o intuito de dirimir discrepâncias sociais,

a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) lançou o seu primeiro edital afirmativo: *Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual*. O Curta Afirmativo sofreu embargos legais, mas saiu vitorioso. Em 2013, foi lançado o *Edital Carmen Santos – Cinema de Mulheres 2013: Apoio para Curta e Média-Metragem*. Em 2014, a SAv lançou a segunda edição do Curta Afirmativo, agora contemplando curtas e médias-metragens. Em 2017, como uma modalidade do edital de apoio à produção de curtas-metragens, foi lançada a categoria Carmen Santos, com a possibilidade de realização de 15 curtas dirigidos por mulheres.

O *Edital Carmen Santos* foi realizado em parceria com a então Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM/PR). Seu objetivo foi colocar a mulher em função protagonista na cadeia do audiovisual, não só como diretora, mas também assumindo outros cargos, como produtora, roteirista, diretora de fotografia, diretora de arte, diretora de som e montadora, pois, além da exigência dos conteúdos audiovisuais serem dirigidos por cineastas mulheres, foi dado 0,5 ponto adicional para mulheres exercendo algumas funções específicas, definidas na chamada pública. Foram apoiadas 16 obras, sendo dez curtas-metragens, de até cinco minutos, no valor de até R\$ 45 mil, e seis médias-metragens, de até 26 minutos, no valor de até R\$ 90 mil.

Havia, ainda, o direcionamento para que os curtas e médias falassem, de forma abrangente, sobre as questões de gênero. A temática definida – mulheres – foi questionada por algumas cineastas, que consideraram que ela não deveria ser tratada no edital. Nessa primeira ação direta para o cinema de mulheres, porém, foi importante estabelecer esse duplo fortalecimento (de realização e de temática), inclusive como possibilidade de análise de demandas de cineastas e de temas a serem tratados.

A diversidade, de fato, apareceu nos filmes. Como resultado, tivemos (com intersecções): sete documentários; nove ficções; três com técnicas de animação;

e dois infantis. Em relação às temáticas, podemos pensar nos seguintes grupos: violência contra a mulher (*Atadas; Na minha sopa não; Prelúdio; Os anseios das cunhãs; A batalha das colheres e Quem matou Eloá?*); estereótipos de gênero e suas rupturas (*A festa da Joana – infantil; Papéis de Adélia; De menino, de menina; Ou isso ou aquilo; Como era gostoso o meu príncipe*); o que é ser mulher (*Família brasileira, Mulher movente; Viver de mim; e Corpo manifesto*); e empoderamento da mulher negra na infância (*Fábula de Vó Ita – infantil*). Assim, o edital trouxe à tona, inclusive, o questionamento sobre o que seria um “cinema de mulheres”. Algo que, apostamos, deve fugir de estereótipos de definições estabelecidas.

Outro ponto diferencial do edital é que a comissão de seleção foi toda composta por mulheres.

Em relação aos projetos contemplados por estado, São Paulo configura-se como o local que mais teve propostas selecionadas, com nove filmes, seguido do Rio de Janeiro com três, Minas Gerais com dois, e Amazonas e Rio Grande do Sul com um cada.

A escolha do nome do edital se deu para homenagear e trazer à tona uma mulher muito importante para o cinema brasileiro e que, como muitas outras, passa despercebida pela história oficial. Carmen Santos (1904-1952) nasceu em Portugal e viveu no Rio de Janeiro desde 1912. Estreou como atriz em 1919, no filme *Urutau*, dirigido pelo norte-americano William Jansen.

*Contudo, ela não se ajustaria aos limites do papel de musa sedutora: assumiu as rédeas de sua carreira e engajou-se incansavelmente na construção de uma cinematografia nacional. Atuou diretamente na realização de seus filmes, escolhendo projetos, contratando diretores, produzindo, estrelando e dirigindo filmes e companhias. No percurso iniciado com Urutau (1919), de William Jansen, seguiu-se a realização de mais sete longas-metragens: Sangue mineiro (1929), de Humberto Mauro; Limite (1930), de Mário Peixoto; Onde a terra acaba (1933), de Otávio Gabus Mendes; mais três de Humberto Mauro – Favela dos meus amores (1935), Cidade mulher (1936) e Argila (1942) –, e Inconfidência mineira (1948), estrelado e dirigido por ela.<sup>5</sup>*

## SÉRIE HISTÓRICA

	Filmes dirigidos apenas por mulheres (%)	Filmes dirigidos apenas por homens (%)	Filmes dirigidos por homens e mulheres (%)
<b>2009</b>	<b>17</b>	<b>82</b>	<b>1</b>
<b>2010</b>	<b>16</b>	<b>77</b>	<b>7</b>
<b>2011</b>	<b>15</b>	<b>78</b>	<b>7</b>
<b>2012</b>	<b>24</b>	<b>72</b>	<b>4</b>
<b>2013</b>	<b>16</b>	<b>80</b>	<b>4</b>
<b>2014</b>	<b>10</b>	<b>87</b>	<b>4</b>
<b>2015</b>	<b>15</b>	<b>77</b>	<b>8</b>
<b>2016</b>	<b>20</b>	<b>78</b>	<b>1</b>

Paralelamente – mas compartilhando a mesma política –, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) lançou o *Edital Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais*. No edital da Funarte, foram selecionados dez projetos, com o prêmio de R\$ 70 mil. Em 2014, a Fundação repetiu o modelo do edital, lançando o *Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais – 2ª edição*, também com a seleção de dez projetos inscritos por proponentes mulheres, no mesmo valor da edição anterior.

Em março de 2016, aconteceu a *Mostra Edital Carmen Santos – Cinema de Mulheres e Filmes Convidados*, no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília (CCBB-DF), ainda fruto da parceria entre SAV/MinC e SPM. Além das curtas e médias-metragens realizados por meio do edital, foram exibidos os seguintes longas-metragens convidados: *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert; *Olmo e a gaivota* e *Elena*, de Petra Costa; *Amor, plástico e barulho*, de Renata Pinheiro; *Califórnia*, de Marina Person; *De gravata e unha vermelha*, de Miriam Chnaiderman; e *Poeira & batom no Planalto Central*, de Tânia Fontenele. Ocorreram, ainda, dois debates: “Brasília Debate Cinema de Mulheres” e “Debate com Diretoras da Mostra”.

Em 2017, a “modalidade” Carmen Santos do edital de curta-metragem foi lançada sem definição de temáticas. É preciso analisar futuramente as obras a serem realizadas a partir dessa seleção pública e entender os ganhos obtidos com essas aberturas – na estética, temática e linguagem das obras.

De toda forma, há a contínua necessidade de se buscar representação e representatividade das mulheres nas câmeras e telas do nosso país.

**\*LINA TÁVORA** é editora da revista *Filme Cultura*, jornalista formada pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Comunicação/Cinema pela Universidade de Brasília (UnB) e servidora/coordenadora-geral da SAV/MinC.

## REFERÊNCIAS

1. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (OCA/Ancine). Participação feminina na produção audiovisual brasileira, 2016. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf)>. Acesso em: 17 out. 2017.
2. Aqui estão incluídas não apenas as longas para salas de cinema, mas qualquer obra audiovisual que tenha emitido CPB e seja caracterizada como constituinte de “Espaço Qualificado” (espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televidas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador). Definição constante na Lei nº 12.485/2011.
3. OCA/Ancine, *ibidem*.
4. LAUZEN, Martha M. It's a man's (celluloid) world: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2016. Disponível em: <<http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/02/2016-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2017.
5. PESSOA, Ana. Sob a luz das estrelas: lembrar Carmen Santos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. Disponível em: <[http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_AnaPessoa\\_Sob\\_luz\\_estrelas\\_relembrar\\_CarmenSantos.pdf](http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_Sob_luz_estrelas_relembrar_CarmenSantos.pdf)>. Acesso em: 17 out. 2017.

## O interesse pelo sussurro

Entrevista com Suzana Amaral

*Suzana Amaral nasceu em São Paulo (SP). Formada (1971) em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, onde posteriormente lecionou Técnica de Roteiro e Fotografia. Realizou vários programas especiais para a TV Cultura e dirigiu diversos documentários de curta metragem antes de viajar para os Estados Unidos. Fez o curso de pós-graduação em Direção de Cinema na New York University, de 1976 a 1978. De volta ao Brasil, retomou a direção de documentários para a TV e o cinema, destacando-se a realização do média-metragem Minha Vida, Nossa Luta (1979). A Hora da Estrela (1985), seu longa-metragem de estréia, é baseado no romance homônimo de Clarice Lispector.*

**Filme Cultura** — O que representou para você a experiência de realizar o teu primeiro longa-metragem?

**Suzana Amaral** — Realizar um longa-metragem, para mim, foi o objetivo primeiro, foi o que me levou, por exemplo, a ir para os EUA fazer um curso de especialização. Eu comecei a fazer cinema quando entrei para a faculdade em 68 e fiz os quatro anos de Cinema da USP. Depois eu saí, lectionei cinema três anos na USP e então comecei a trabalhar na televisão, fazendo documentários. Trabalhei na TV Cultura. Primeiro como repórter de campo. Trabalhei inclusive na mesma redação do Vladimir Herzog. Eu fui repórter de televisão durante muito tempo, depois passei para a produção. E fiquei fazendo minha produção de documentário para a televisão durante muito tempo. Se somar tudo, eu tenho uns 50 documentários e filmes lá na TV Cultura. Entrei para a televisão em 1973, mais ou menos. Mas eu já tinha feito três curtas categoria especial: *Semana de 22*, *A Vida do Piolim* e *Os Mortos Viram Terras*, que eram filmes em 35 mm.

Eu estava fazendo aqueles curtas e documentários mas não era isso que eu queria fazer. Eu queria trabalhar com atores, queria fazer longa-metragem. Mas eu via que os longas-metragens que se faziam... Não era aquilo que eu queria fazer. Eu queria fazer mais bem-feito, não queria aprender errando. Então, como eu já não tinha 20 anos, não podia, de repente, estar começando e me dar a esse luxo, e também como cinema é uma coisa muito cara, eu falei: "Bom, tenho que aprender, tenho que aprender muito mesmo".

Aí me candidatei a uma bolsa da FAPESP, em São Paulo, para fazer mestrado em direção de cinema, em Nova Iorque. Fui para lá em 1976 e fiquei três anos. Re-

almente aproveitei aquele tempo, não só para estudar, mas também para ver muitos filmes, levar uma vida realmente cinematográfica. Morei lá sozinha, deixei minha família toda aqui. Foi um tempo muito sacrificado, mas foi um tempo muito intenso em termos de cinema. Aprendi muito cinema, pensei muito cinema, vi muito cinema. Fiz dois anos de *Actor's Studio* fora da escola, por minha conta, de direção e interpretação de atores. Tive uma experiência muito intensa.

Quando eu voltei, eu sabia que eu sabia. Estudei muito roteiro, estudei tudo: câmera, som, fotografia. Se tiver que fazer som, eu faço, se tiver que fazer fotografia, eu faço. Eu aprendi a técnica também, não só o intelectual da coisa, porque lá o curso é muito prático. Então tive que voltar para a televisão do mesmo jeito, porque eu tinha um compromisso de ficar dois anos trabalhando com eles depois que eu voltasse. Voltei, ainda continuei lá e comecei a economizar dinheiro para comprar os direitos autorais, porque naquela época era muito difícil, ninguém ia me dar dinheiro para comprar direitos autorais de livro nenhum, sem ter nenhuma experiência, sem ter nenhum filme já realizado.

Comprei os direitos autorais do livro da Clarice Lispector em 82, e comecei a trabalhar no roteiro, sem muita pressa, sem muitas possibilidades econômicas também, porque, para a minha sobrevivência, eu tinha que continuar trabalhando na TV Cultura.

**FC** — Como você chegou ao livro da Clarice? O que determinou sua escolha?

**Suzana** — O que determinou a escolha desse livro... Eu tinha várias opções. A gente, fora do Brasil, descobre o Brasil. Então comecei a perceber que o país brasileiro é um grande Macunaíma, nós somos muito antipersonagens, no sentido dramático do termo, e a Macabéa, de repente, me pareceu assim a antipersonagem que eu procurava, com a vantagem de ser mulher, porque o Macunaíma era homem e além disso já tinha sido feito. Então eu tinha vontade de fazer algo assim, uma história sobre um personagem que, de repente, me desse oportunidade de colocar tudo aquilo que eu tinha descoberto fora do Brasil, a respeito do Brasil e do personagem brasileiro. O que eu me propus fazer foi justamente que a Macabéa fosse uma grande metáfora.

Por exemplo, no *design* de todo o filme, na maneira como eu a pentei, como eu a vesti, você vê que ela é uma realidade não realista. O filme tem uma qualidade de realismo mágico de que precisava para se tornar uma

# DE TEXTOS



Gustav Limões Barosa

A Hora da Estrela, de Suzana Amaral, revelou o talento da atriz Marcélia Cartaxo, a solitária Macabéa.

grande metáfora, para que a coisa não ficasse, vamos dizer, na realidade ao pé da letra. Foi isso que eu busquei. O que me atraiu no livro foi essa possibilidade de metaforizar o Brasil.

FC — A nível da estrutura dramática, o que interferiu dentro da tua concepção para realizar esse filme?

Suzana — Todo livro é outra linguagem. Você precisa transfigurar; você parte do tema principal do livro, da espinha dorsal da história e aí você dá toda a linguagem cinematográfica. Não é possível você pegar um livro e querer adaptar ao pé da letra. Muita gente, às vezes, pega um livro, adapta capítulo por capítulo... Você não pode, você tem que ler aquilo uma, duas, três, cinco, seis, sete, dez vezes, pensar o livro, dormir com o personagem, andar com o personagem na rua, com a história... Você vai recriando mesmo, você passa a ser um novo autor da obra. O que me atrai muito para fazer filmes a partir de

livros é que você economiza o tempo. Porque, de repente, você escreve um roteiro, você perde muito tempo e, quando o roteiro está pronto, você vai ver que não era nada daquilo e então tem que começar tudo de novo.

Agora, livro não, você lê uma, duas, três vezes, não gostou, você passa para outro. Então você encurta um pouco o caminho. Até que você encontre um livro, um autor com o qual você se identifique. De repente, é uma coisa que é meio *indizível*, como uma paixão, um namorado, um amor. Faz *plim* no seu coração, não sei bem porquê, mas tem alguma coisa no livro que bate em você, ou a forma como você adapta, de repente encaixa naquilo que você quer fazer. Então eu acho que, para você fazer uma estrutura dramática de adaptação, em princípio você tem que reduzir tudo a uma grande espinha, você tem que imaginar uma espinha de peixe. O tema central nunca pode ser perdido, ele tem que ser mantido do começo ao

fim para o filme não se perder, para a história não se perder. Então, todos os fatos têm que levar ao tema principal, tudo tem que remeter a um centro único. É uma grande *gestalt*. Sou muito estruturalista, estudei muito estruturalismo antes de fazer cinema. Então, eu acho que o estruturalismo, o formalismo russo, tudo isso é uma coisa com a qual eu me identifico muito e eu transporto tudo isso quando vou fazer o arcabouço da minha história. Não é de inspiração, é muito trabalho mesmo. A emoção é uma coisa que aparece depois que você resolveu essa parte mais formal. Porque a emoção é o resultado da paixão com que você faz esse trabalho. Quanto mais você se dá, mais você se apaixonava. A emoção, no meu filme, é uma consequência da paixão com que eu me dediquei a um trabalho estrutural, elaborado mesmo.

FC — O que foi mais importante, enquanto experiência, para a realização do teu primeiro longa-metragem?

Suzana — Eu sou uma pessoa que tem uma maturidade e uma vivência existencial muito grandes. Já passei por muitas coisas na minha vida. Acho que essa maturidade existencial também pode ter sido importante, aliada a uma prática cinematográfica muito intensa. Porque fazer documentários e filmes para a televisão é uma prática de trabalho muito grande. Acho que é um pouco de cada coisa. É todo um trabalho, toda uma vida de cinema. De 68 até hoje são quase 20 anos, muito tempo, muito preparo.

FC — De onde vem o humanismo que permeia o filme, de onde vem o carinho pela personagem Macabéa?

Suzana — Acho que vem da paixão por tudo o que eu

Guarier Lombos Batista



*Marcelia Cartaxo e José Dumont vivem os dramas de dois migrantes nordestinos na cidade de São Paulo.*

faço. Eu tenho duas características: sou muito rebelde e muito intensa. Tudo o que eu faço, faço com muita paixão. Então eu me apaixono pela história, pelos atores. Gosto muito de trabalhar com atores. Tenho um grande respeito e uma grande admiração pelo ator. De repente, você vai pegar uma pessoa que é uma personalidade e essa pessoa vai se transformar numa outra personalidade por sua intenção, por seu trabalho. Isso, para mim, é um grande desafio. Desde quando eu fazia os documentários para a TV Cultura que eu tinha vontade de trabalhar com o ator. É claro que os documentários eram outra linguagem, outra coisa, mas eu sempre quis trabalhar com o ator. Essa vocação de trabalhar com o ator foi o que me levou para o longa-metragem.

Sou apaixonada pelo ser humano. Filmes que se preocupem com a caracterização interna dos personagens

são os que mais me interessam. A problemática interna do ser humano. Acho que aí talvez os meus filmes diferem um pouco dos outros filmes brasileiros. Os filmes brasileiros, de um modo geral, estão muito preocupados com as tramas, com os acontecimentos, com a história. Eu estou muito mais preocupada com a construção interna, com o problema interno. A história pode ser tão simples como foi a história de Macabéa, mas o ser humano ali tem uma história enorme. O interno é complicado, o externo é simples.

FC — Quando se lê Clarice Lispector ninguém imagina que a história daria um filme. Como você percebeu que *A Hora da Estrela* poderia ser transposta para o cinema?

Suzana — Eu acho que qualquer história que *faz plim* no seu coração dá um bom filme. Todos achavam que *A Ho-*



Guatier Lombesi Barista

*A cartomante Carlota (Fernanda Montenegro) prevê o futuro da ingénua Macabéa (Marcelia Cartaxo).*

ra da Estrela não dava. Todos olham o *Perto do Coração Selvagem* e dizem: "Não sai filme daí". Eu posso pegar um outro livro qualquer e dizer assim: "Esse também não dá". Mas se você se apaixona e desdobra tudo aquilo dentro de você, você faz um filme. É só querer. É 90% de trabalho e 10% de inspiração. Desde que eu goste, eu consigo. Mas eu preciso gostar, preciso me apaixonar, preciso querer.

Sabe o que eu acho interessante nos livros da Clarice? É que eles são complicados e dão muito espaço para uma transfiguração. Não está tudo lá. Está tudo meio confuso,

Arnaldo Pinto



Suzana Amaral adaptou o romance de Clarice Lispector.

é tudo meio nebuloso, complicado, e, no meio de tudo isso, há espaço para eu me colocar. Eu, Suzana, me coloco ali. Eu tenho espaço para recriar, mais do que em outras histórias onde tem muita trama, onde está tudo certinho, onde, se eu mudar, mudo tudo, onde não tem espaço para mim. Quero ter espaço para criar essa coisa, a característica interna dos personagens.

Eu sou repórter da alma. Você tem que descer às profundezas de si mesmo, da alma das pessoas e desencaivar... E não ter medo de falar das coisas da alma. A diferença do meu cinema é justamente isso: as pessoas estão muito ligadas nos fatos, mas, como a Clarice mesmo diz, "os fatos são sonoros, mas entre os fatos existe o sussurro". É o sussurro que me interessa. Este ponto eu tenho em comum com ela. Não me interessa o que se diz, o que se faz, e sim o que está por trás: por que é que as pessoas sentem isso? O que me atrai muito na Clarice é isso. Em qualquer outra história que eu faça, o que vai me atrair muito é isso: por que é que as pessoas fazem isso? Não estou interessada nos fatos, estou interessada no que está por trás dos fatos.

**FC** — A experiência de vida e de cinema é fundamental para o resultado final de um primeiro longa-metragem?

**Suzana** — No meu caso, eu acho que foi importante, devido ao tema em que eu quero me deter, que é uma coisa mais interiorizada.

Eu tenho muita experiência com televisão, mas nós temos, por exemplo, o caso do Lui Farias, que é muito jovem e que é um rapaz que não teve essa experiência de televisão, mas que se configura como uma pessoa com grande potencialidade, um cineasta de muita qualidade. E eu acho que, assim como ele, outros, que estão fazendo seus primeiros filmes. A gente sente que eles vão crescer do primeiro para o segundo, do segundo para o terceiro, que não vão estacionar nem vão voltar mais para trás. São pessoas que você vê que vão entrar naquela curva ascendente.

Eu fui estudar para não ter que perder meu tempo, porque também não tenho 20 anos. Tinha que ser rápida e rasteira. Tinha que ser na mosca, ou dava ou então eu ia fazer outra coisa. Se eu faço e não dá certo, imagina, todo o mundo ia dizer: "Vai fazer outra coisa, vai cuidar dos filhos". A minha responsabilidade também era maior. E a responsabilidade para fazer o segundo vai ser maior ainda.



Guilherme Lombardi Bastista

*Sonho, desejo e ilusão marcam a trajetória de Macabéa, vivida com sensibilidade por Marcélia Cartaxo.*



Guilherme Lombardi Bastista

*Apaixonada por sua fantasia, Macabéa (Marcélia Cartaxo) corre em direção ao fantasma de seu próprio desejo.*

FOTO: ARQUIVO CINEMATICA DE SILEBIA



*Carmen Santos*

“A Carmen Santos é a verdadeira  
pioneira e estrela do cinema brasileiro.”

(Pedro Lima em depoimento a Ana Pessoa  
e Vera Brandão, 1984)



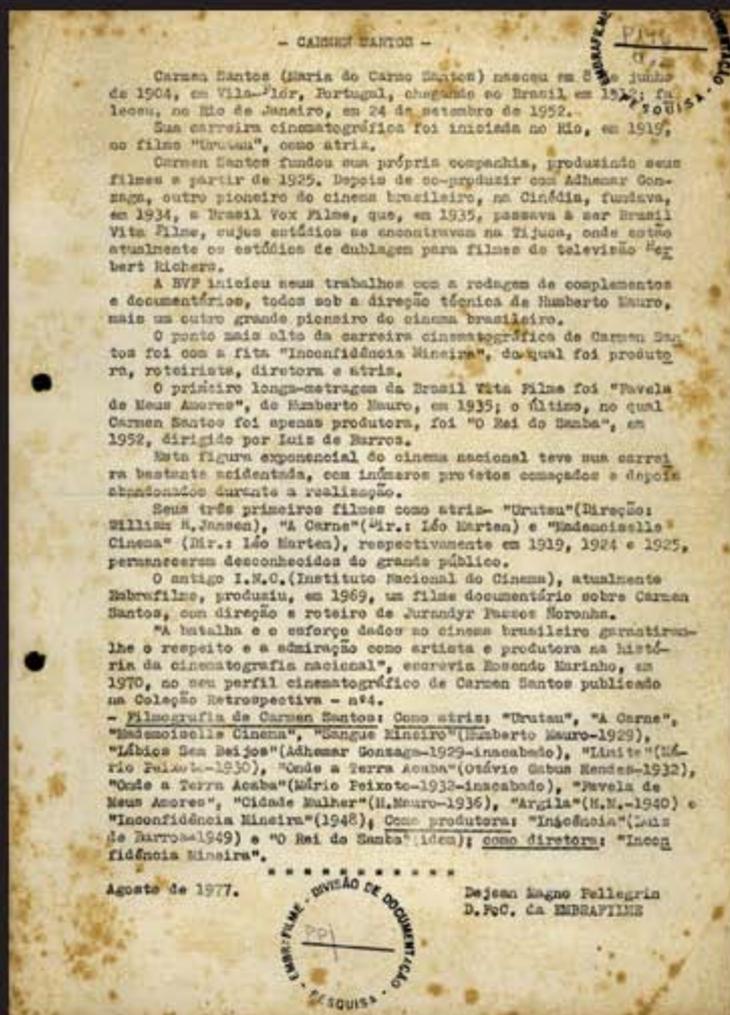
Carmen Santos



Vinícius de Moraes, Carmen Santos e Mário Peixoto

“Sabe-se que o cinema é um trabalho penoso, exaustivo, que requer qualidades, instrução, paciência, idealismo, perseverança, e os que se lhe dedicam não passam mais por doidos, nem as suas realizações são tidas como aventuras. Todo filme tem um fim honesto: civilizar, instruir, educar.”

(Carmen Santos em discurso na Rádio Sociedade, dirigida por Roquette Pinto. Transcrito na Revista *Scena Muda* n.º 308, 1932)





*A Brasil Ultra Filme, apresenta:*  
**INCONFIDENCIA MINEIRA**  
*Direção de CARMEN SANTOS*

Cartazete de *Inconfidência Mineira*



Bastidores de Amélia

## ARQUIVO PESSOAL ANA CAROLINA



Em outubro de 2017, a Cinemateca Brasileira recebeu parte do arquivo da cineasta Ana Carolina Teixeira Soares. Foram encaminhados pela diretora materiais audiovisuais e um expressivo conjunto de documentos relacionados às produções da Crystal Cinematográfica, inclusive aquelas em que o feminino é discutido com agudez crítica e extraordinária originalidade, como *Mar de rosas*, *Das tripas coração*, *Sonho de valsa*, e *Amélia*. O arquivo contribui para a ampliação do repertório oferecido aos pesquisadores sobre essa e outras questões fundamentais do audiovisual brasileiro.

Conheça o acervo da Cinemateca em <http://cinemateca.gov.br> e <http://www.bcc.gov.br>





CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL  
SECRETARIA DO AUDIOVISUAL / MINISTÉRIO DA CULTURA

## DESTAQUE ÀS CINEASTAS MULHERES

Nesta edição, o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) destaca as obras mais recentes, realizadas por cineastas mulheres, que foram finalizadas no estúdio de mixagem da instituição.

*Desarquivando Alice Gonzaga*

*Desarquivando Alice Gonzaga (2017)*, documentário dirigido por Betse de Paula, homenageia uma mulher importante para a história do cinema nacional. Alice Gonzaga é filha de Adhemar Gonzaga e herdeira da Cinédia, primeiro estúdio de cinema do Brasil, fundado em 1930, no Rio de Janeiro. O filme traz recordações sobre os bastidores de grandes marcos do cinema brasileiro, como *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, *Limite*, de Mário Peixoto, e o grande sucesso de bilheteria *O ébrio*, dirigido por Gilda de Abreu.

Outra obra documental de Betse de Paula que passou pelo estúdio de mixagem do CTAV foi *Dissecando Antonieta (2016)*, que nos traz a história de Antonieta Campos Xavier. Filha de uma família pobre da zona rural da Bahia, Antonieta conquistou o diploma de Medicina e foi considerada recordista em necropsias de baleados no Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro.

Destacamos, ainda, *Por parte de pai (2017)*, que narra a história de Vítor Ramos, jornalista, ensaísta, crítico e professor, que se exilou no Brasil em 1955; o filme é dirigido por sua filha, Guiomar Ramos. E o documentário *Do outro lado do Atlântico (2017)*, uma codireção de Daniele Elery e Márcio Câmara, que trata das relações históricas e culturais entre Brasil e África, a partir das experiências de vida de estudantes africanos de países de língua portuguesa em diferentes cidades do Brasil.

Confira essa e outras propostas do CTAV no portal: [www.ctav.gov.br](http://www.ctav.gov.br)

*Antonieta Campos Xavier*

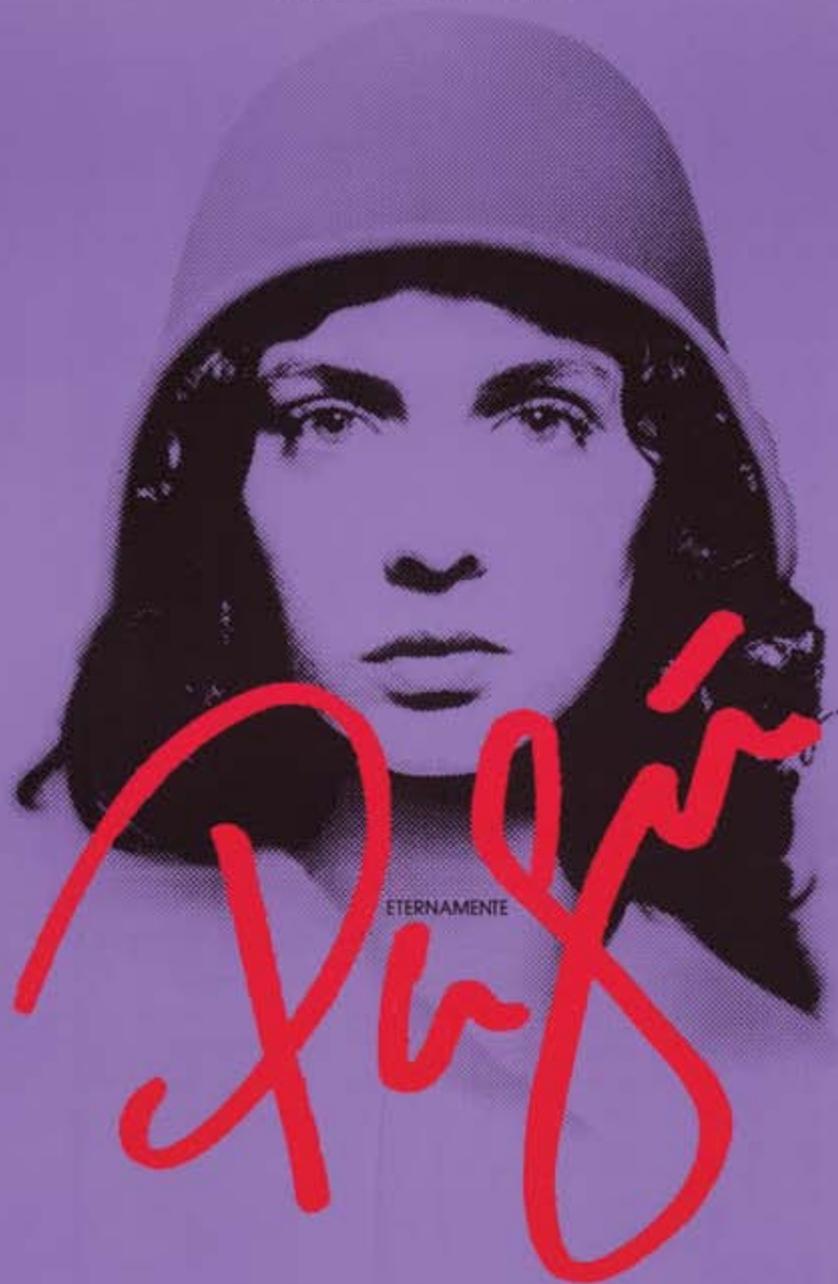


# MULHERES, CÂMERAS E TELAS

**ANA MARIA  
MAGALHAES**

**ATRIZ, DIRETORA, PRODUTORA E ROTEIRISTA (1950-)**

PLA COM INCAÇÕES E EMBAIARUE APRESENTAM



ETERNAMENTE

## CARLA CAMURATTI

ANTONIO FAGUNDES • ESTHER GOES  
NINA DE PADUA • OTAVIO AUGUSTO

ANDRÉO PIANGA • BETH GOLLART • BRUNO MIRON • RITO J. AGLERA  
MARCELO PICO • NORMA BENGELL • PAULO VILÇAÇA • SUSANA FARI

### DIREÇÃO • NORMA BENGELL

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA  
• ANTONIO LUIS MENDES

DIREÇÃO DE ARTE E  
CENOGRAFIA  
• ALEXANDRE MEYER

EDIÇÃO DE SOM  
• WALTER GOLLART

MÚSICA  
• TURIBIO SANTOS  
• ROBERTO GNATALI

ROTEIRO  
• MARCIA DE ALMEIDA  
• GERALDO CARNEIRO  
• NORMA BENGELL

ASSISTENTE DE DIREÇÃO  
• SONIA NECESSARI

MONTAGEM  
• DOMINIQUE PARIS

MAGLIAGEM  
• JACQUES MONTEIRO

FIGURINO  
• CARLOS PRETO

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
• AGOSTINHO JANEQUINE

PRODUTORES ASSOCIADOS  
• BOLLHEIT

• MARCOLO PLAZA  
• ANTONIO CARLOS LOPES



roquette pinto  
comunicação educativa

*qav*  
CENTRO NACIONAL DE AUDIOVISUAL

  
cinemateca brasileira

CONFIRA CONTEÚDO EXCLUSIVO NO SITE  
[REVISTA.CULTURA.GOV.BR](http://REVISTA.CULTURA.GOV.BR)

SECRETARIA DO  
AUDIOVISUAL

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

