

Cinema e América Latina

estética e culturalidade

Anelise R. Corseuil
Fabián Núñez
Karla Holanda
(Orgs.)





Diretoria

Presidente: Cezar Migliorin
Vice-Presidente: Alessandra Brandão
Secretária Acadêmica: Roberta Veiga
Tesoureira: Suzana Reck Miranda
Secretária: Débora Rossetto

Comissão Editorial

Afrânio Catani (USP)
Beatriz Furtado (UFC)
Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Tunico Amancio (UFF)

Organizadores

Anelise R. Corseuil
Fabián Núñez
Karla Holanda

Revisão ABNT

Morena Porto

Projeto gráfico, diagramação, editoração eletrônica e capa

Letícia Beatriz Folster

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

C574

Cinema e América Latina: estética e culturalidade /
organizadores Anelise R. Corseuil, Fabián Núñez e Karla
Holanda. 1. ed. - - São Paulo, Editora Socine, 2016.

181 f.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-63552-19-8

1. Cinema - América Latina. 2. Cinema. 3. Relações culturais.
I. Corseuil, Anelise R., II. Núñez, Fábian, III. Holanda, Karla. IV
Título.

CDU 791(8=13)

Sumário

4

Cinema e América Latina:
debates estético-históricos e culturais

Anelise R. Corseuil | Fabián Núñez | Karla Holanda

10

Interculturalismo, Multiculturalismo e Híbridões de
gênero em *Tony Manero* e *Prófugos*, de Pablo Larraín

Luiza Lusvarghi

26

Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson

Estevão Garcia

39

A anatomia das aparências: *Ilusiones ópticas* de
Cristián Jiménez e o Chile atual (e seu cinema)

Fabián Núñez

53

Viagens hemisféricas: deslocamentos e
fronteiras em *A Jaula de Ouro* e *El Norte*

Anelise R. Corseuil

66

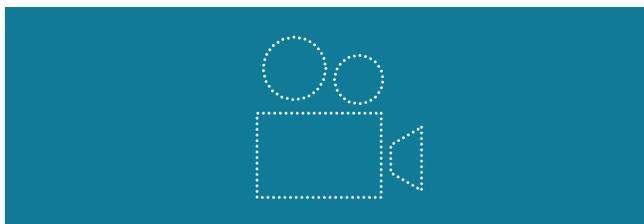
A adolescência diaspórica em *La Jaula
de Oro* (Diego Quemada-Díez, 2014) e
Pelo Malo (Mariana Rondón, 2013)

Rafael Tassi | Sandra Fischer

82

Direção de fotografia e sexualidade:
um estudo sobre a construção visual de
combinações sexo-gênero-desejo abjetas

Marina Cavalcanti Tedesco



96

Cinema (documentário) e feminismo no Brasil

Karla Holanda

112

A música e a emoção no âmago do
documentário de Santiago Álvarez

Marcelo Prioste

129

Melodrama, AK-47 e pó: a
narconovela latino-americana

Maurício de Bragança

144

“Ilustrados” x “iniciados”, “melancólicos” x
“propositivos”: tipos críticos latino-americanos

Eliska Altmann

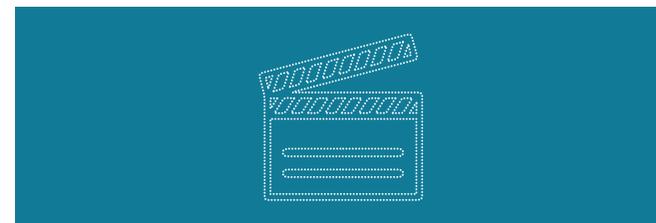
161

Ruínas, monumento e periferia — o modernismo em três
metrópoles da América Latina através do audiovisual

Marília Bilemjian Goulart

178

Autores



Cinema (documentário) e feminismo no Brasil¹

Karla Holanda

Neste texto, pretendemos discutir o cinema feito por brasileiras, com atenção especial ao documentário, e relacioná-lo ao feminismo. Acreditando na importância de destacar o cinema feito especificamente por mulheres, uma vez que cada vez percebem-se mais diretoras e filmes que foram ignorados ou receberam pouca atenção da história e dos estudos de cinema, colocamo-nos a questão: de que maneira o cinema feito por mulheres dialogou com as pautas dos movimentos feministas, sobretudo os das primeira e segunda ondas? Pode-se dizer que tais pautas refletiram-se nos filmes às suas épocas? E se sim, como aconteceram?

Antes de entrar nos filmes propriamente, faremos um brevíssimo e lacunar histórico do percurso das ideias sobre as mulheres e de suas resistências, como maneira de entender a trajetória de opressão que as acompanham. Se a disciplina “história” encontrou necessidade de criar um campo próprio para o estudo da “história das mulheres” (SCOTT, 1992), consideramos que, de forma semelhante, a história do cinema feito por mulheres não está suficientemente contemplada na história geral do cinema.

Sabe-se que a expectativa por um papel de subordinação das mulheres na estruturação da sociedade é secular. A naturalização desse pensamento pode ser vista já em Aristóteles, quando em *A Política*, o filósofo diz:

¹ Este texto é resultado da pesquisa do projeto “Documentário de autoria feminina no Brasil”, apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

A natureza, tendo em conta a necessidade da conservação, criou uns seres para mandar e outros para obedecer (...). A natureza fixou, por conseguinte, a condição especial da mulher e a do escravo. (...) Entre os bárbaros, a mulher e o escravo estão numa mesma linha, e compreende-se a razão de ser: a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar (ARISTÓTELES, apud PEREIRA, 2014, p. 31).

Enquanto para Aristóteles essa autoridade sobre a mulher é natural, o discurso teológico vem dizer que ela é divina. São Paulo, por exemplo, proclama aos Coríntios:

A cabeça de todo o homem é Cristo, a cabeça da mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus (...). O homem não deve cobrir a cabeça porque é imagem e glória de Deus; a mulher, porém, é glória do homem... (Primeira Epístola aos Coríntios 11:3–9, na Bíblia Sagrada, apud PEREIRA, 2014, p. 34).

De acordo com Badinter (1985, p. 29–37), muitas crenças negativas em relação ao sexo feminino advêm de ideias que abundaram a partir do século IV, boa parte delas baseadas em Santo Agostinho, como o texto *Songe de Verger*, livro 1, cap. CXLVII (apud BADINTER, 1985), escrito no final da Idade Média, que diz da mulher: “Um animal que não é firme, nem estável, odioso, que alimenta a maldade... ela é fonte de todas as discussões, querelas e injustiças”. Textos semelhantes se sucediam e, aos poucos, a acusação de malignidade natural da mulher, vai dando espaço à ideia de fraqueza e invalidez.

Émile, livro de Jean-Jacques Rousseau, escrito em 1762, dá início à ideia de família moderna, aquela fundada no “natural” amor materno, do qual fala Badinter (1985). Tais ideias sedimentam características femininas que se entenderão como natas, como ser “boa mãe, servir e agradar ao homem, não pensar, nem agir” (TELLES, 2012, p. 80).

Da mesma forma, remonta a séculos a resistência das mulheres contra essas concepções. Inicialmente, casos isolados. Podemos lembrar de Olympe de Gouges que, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, da Revolução Francesa (1789), escreveu um projeto de Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em que,

dentre outros itens, propõe que a mulher tenha direito à liberdade de expressão para que, dessa maneira, possa revelar a identidade dos pais de seus filhos, concedendo aos filhos bastardos os mesmos direitos que os legítimos. A “audácia” lhe fez merecer a guilhotina. Em 1792, Mary Wollstonecraft publica *A vindication of the rights of woman*, exigindo igualdade de oportunidades educativas entre os sexos e não concordando com o ideal de submissão imposto às mulheres (PEREIRA, 2014, p. 40), o que lhe valeu obscenas caricaturas e o apelido de “hiena de anáguas”. Sua publicação será livremente traduzida no Brasil quarenta anos depois por Nísia Floresta, resultando no livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. Floresta sofreu pressões e deixou o país por conta de sua “incômoda” atuação como professora e escritora (TELLES, 2012, p. 81–2).

Exemplos de mulheres que lutaram por direitos são inúmeros ao longo da história, tanto antes quanto depois desses. Mas é entre o fim do século XIX e início do XX que as reivindicações centram-se no direito ao voto e ao salário igual ao do homem na realização do mesmo trabalho. Esses são os principais ideais que consolidariam o movimento da chamada primeira onda do feminismo (PEREIRA, 2014, p. 51).

O movimento sufragista no Brasil, à frente Bertha Lutz, também foi atuante, interferindo para que fosse assinado o decreto 21.076, de 24/02/1932, que concedia às mulheres o direito de votar. Politicamente, as feministas tinham consciência de que deveriam ir por partes, o objetivo final certamente não era apenas o voto, mas era uma etapa. Tinham clareza, como diz Sohiet (2007), dos problemas sociais que atingiam de forma especial as mulheres — horas excessivas de trabalho nas fábricas, remuneração baixa, falta de interesse do legislativo de adequar o trabalho à função de mãe. E disso, muito se devia à ausência da mulher na política, uma luta que provavelmente teria tido mais fôlego se Getúlio Vargas não tivesse dissolvido o Congresso brasileiro em 1937 e instaurado o regime ditatorial do Estado Novo, que vigorou até 1945. Se, de um lado, houve um arrefecimento das questões relacionadas ao desenvolvimento de uma consciência feminista, de outro, as mulheres continuaram se organizando, originando entidades com representação nacional, ampliando debates, promovendo conferências, colocando-se frente a vários planos da

vida nacional e internacional. Ainda de acordo com Sohiet (2007), a participação das mulheres em aspectos amplos da sociedade, muitas vezes dando relevância aos papéis tradicionais “destinados” às mulheres, o que era defendido, sobretudo, pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), não contribuía para o crescimento da consciência de gênero e da ideia de uma cidadania mais plena. O PCB acreditava que a consciência feminista era uma luta secundária, já que o objetivo principal era a dissolução de classe e, com ela, as demais opressões estariam resolvidas. Tal postura foi confrontada a partir do movimento fortalecido da segunda onda, em especial nos anos 1970, com a desmistificação da separação entre o público e o privado, entre o pessoal e o político.

Do início do cinema no Brasil, passando pelas questões do primeiro movimento feminista até os primeiros reflexos do feminismo da segunda onda, que filmes foram feitos por mulheres no país?

Em relação a filmes de ficção de longa metragem, o levantamento feito por Munerato e Oliveira (1982, p. 33) encontra oito filmes realizados por cinco diretoras antes da década de 1960: Cléo de Verberena (*O mistério do dominó negro*, 1930), Carmen Santos (*Inconfidência mineira*, 1948), Gilda de Abreu (*O ébrio*, 1948; *Pinguinho de gente*, 1947; e *Coração materno*, 1951), Maria Basaglia (*Macumba na alta*, 1958, e *O pão que o diabo amassou*, 1958) e Carla Civelli (*É um caso de família*, 1959). No entanto, não se conhece nenhum documentário realizado por mulheres antes da década de 1960, independente da duração.

Pela participação restrita das mulheres atrás da câmera, de acordo com Munerato e Oliveira (1982, p. 23), é que se compreende que a mulher tenha sido constantemente representada “como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs”. Os clichês se multiplicam: mulher sozinha à noite é prostituta; a intelectual é um ser assexuado e a mulher que insistir em manter sua profissão e ter uma vida economicamente independente, fatalmente perderá o homem que ama. Dizem as autoras sobre a recorrência das personagens femininas nos filmes de ficção:

As solteiras, as intelectuais, as mulheres que exercem alguma profissão não têm opção: ou são feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem. Não existe no cinema nada mais eficiente do que o amor para fazer uma mulher tirar os óculos, soltar os cabelos e usar roupas “femininas” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 23).

Das oito ficções realizadas antes de 1960 listadas por Munerato e Oliveira (1982), elas analisaram seis — os filmes de Cléo de Verberena e de Carmen Santos não têm cópias. Na maioria dos filmes, segundo as autoras, são reproduzidos clichês em relação à personagem feminina, como ser apresentada em relação às personagens masculinas; as que fogem disso sofrem alguma pressão social, seja por ser velha, prostituta, cafetina ou empregada doméstica, embora haja também histórias que não se baseiam em relações amorosas. Um aspecto importante destacado pelas autoras, entretanto, e que tem relação direta com o feminismo da primeira onda, diz respeito ao trabalho: boa parte das personagens femininas exerce uma atividade profissional, mesmo que nem sempre essa atividade seja mostrada no filme (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 51–65). Evidentemente, não é por serem mulheres que deve-se esperar que todas estejam sintonizadas com a agenda feminista e, menos ainda, que a explorem sob temáticas militantes, como anseia certo feminismo a partir dos 1960: “As diretoras que não deixassem clara essa postura política seriam duramente criticadas”, como pensava Claire Johnston, segundo Veiga (2013, p. 141). Ainda assim, nos poucos filmes pré-1960 dirigidos por mulheres, feitos entre os anos 1940 e 50, interstício entre os feminismos da primeira e segunda ondas, já se pode ver lampejos do interesse libertário das mulheres.

Munerato e Oliveira (1982) observam, embora sem desenvolver provável relação de causa e efeito, que a expansão dos meios de comunicação de massa a partir da I Guerra Mundial provocou um “refluxo dos movimentos de emancipação feminina — e outros igualmente revolucionários, no mesmo período — para ressurgirem, sob controle, é claro, a partir da década de 60”. As autoras sugerem que nesse período os meios teriam neutralizado qualquer tentativa de transgressão dos padrões estabelecidos, em favor da manutenção do *status quo*, aquele que se submete à introjeção

difundida referente aos papéis que seriam próprios de homens e próprios de mulheres (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 16). Após a conquista do direito ao voto feminino e com alguns direitos trabalhistas assegurados, o feminismo recua como movimento de conscientização de gênero para ressurgir revigorado sob novas reivindicações, a partir de sua segunda configuração.

É possível que haja outros filmes feitos por mulheres anteriormente aos 1960, inclusive documentários, e que desconhecemos. Como dizem Munerato e Oliveira (1982, p. 24), boa parte das produções das primeiras décadas do cinema brasileiro era doméstica: “O marido, diretor; a mulher e os filhos, atores; um amigo na fotografia; recursos familiares e precários. E quem pode afirmar que nessas produções as mulheres eram apenas atrizes?”.

O levantamento feito por Munerato e Oliveira (1982, p. 26–7) restringe-se a filmes de ficção de longa metragem e vai até os anos 1970. Entretanto, não inclui nenhum filme realizado por mulheres nos 1960, embora tenham encontrado artigo do crítico Sérgio Augusto, que faz referência a *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa, mas não tiveram nenhuma outra informação — nem do filme, nem da diretora. Curioso o fato de a década de 1960, quando eclode o cinema novo, que alça o cinema brasileiro ao reconhecimento em festivais internacionais, ser justamente a que a mulher quase não ocupa espaço na direção.

O feminismo da segunda onda vem fortalecido, fazendo-se refletir em amplos espectros da sociedade, como podemos ver com o documentário, gênero que vamos nos deter daqui por diante neste texto. De acordo com o Catálogo do Documentário Brasileiro (DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS, 2015), as mulheres dirigiram ou co-dirigiram onze documentários nos anos 1960, todos curtas metragens. Nos 1970, não só o número de mulheres na direção aumenta exponencialmente, passando a expressivos 183 documentários de variadas durações, como em muitos deles as temáticas se voltam diretamente para questões caras ao feminismo daquele momento.

Com a conquista de direitos civis das mulheres na maioria dos países ocidentais, o recrudescimento do feminismo se dava agora sob outras bandeiras. Desde o seminal livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1949), onde a escritora diz que a igualdade de direitos não se dá somente no acesso à esfera pública mas inevitavelmente inicia-se na esfera privada, que as ideias desse feminismo vão se expandindo. Em 1963, Betty Friedan escreve *Mística feminina*, obra emblemática que partia da inquietação pessoal da própria autora na condição de esposa e mãe de três filhos que se culpava por trabalhar fora de casa. Das mulheres que entrevistou para o livro, diz:

Cada dona de casa lutava sozinha com ele [o problema], enquanto arrumava camas, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “é só isto?” (FRIEDAN, 1971, p. 17).

O modelo patriarcal ao qual esse feminismo se rebelava, naturalizava o destino doméstico das mulheres, a maternidade, a secundarização de sua realização profissional e de sua independência financeira, e associava essas condições a algo inevitável, como se estivessem fora da lista de escolhas das mulheres (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

O primeiro documentário brasileiro que se filia diretamente a tal ideário é *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, curta metragem que praticamente não existe para a história do cinema brasileiro. Entretanto, o filme para além de sua temática pioneira, se constitui num exemplo de exceção a quase tudo que se fazia naquele momento no campo do documentário: sua estrutura é quase inteiramente baseada nas falas em *off* de mulheres entrevistadas, que formam um discurso contraditório, heterogêneo; a voz *off* não tem função de conduzir com objetividade a narrativa, como prevalecia na maioria dos documentários desse período; as mulheres são personagens centrais, ao contrário da irrelevância feminina que predominava entre as personagens de documentários nesse momento; as personagens pertencem à classe média alta, quando quase todos os documentários abordavam a classe pobre — *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), um dos filmes que compõem o cânone do documentário do cinema novo, costuma ser citado como única exceção.

O diálogo que *A entrevista* trava com as bandeiras do feminismo que apenas começava a se manifestar nos anos 1960 é admirável em sua precocidade. Solberg já tinha conhecimento, à época, das obras de Simone de Beauvoir e de Betty Friedan. Com o livro dessa última, ela parece ter se inspirado na coletânea de entrevistas para estruturar seu curta. As mulheres de *A entrevista* exigem se manter em anonimato, com suas falas em *off* para que não sejam identificadas em seus questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade (a única exceção é Glória Solberg, cunhada da diretora); suas vozes somam-se para criar frases soltas, como um discurso ainda em construção, muitas vezes titubeantes, raciocínio fragmentado:

Eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita (...) [Deve] estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho.

Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. Não sei o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né? (...) Eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria no casamento (...), tenho horror de ser dominada por um homem. (...) Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável. (...) Se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma. (*A entrevista*, 1966, apud HOLANDA, 2015, p. 347–8).

Além de Solberg na direção nos 1960, de acordo com o Catálogo do Documentário Brasileiro (DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS, 2015), constam ainda as diretoras Ana Carolina, Gilda Bojunga, Suzana Amaral, Lygia Pape, Maria Aparecida Mattos de Paiva e Rachel Esther Figner Sisson. Dos documentários produzidos, *A entrevista* é o único a questionar o modelo patriarcal nas relações sociais. Seria só na década seguinte, sobretudo a partir da segunda metade, que uma quantidade significativa de filmes iria demonstrar plena sintonia com a agenda feminista que entraria em pauta no país.

Um fato que impulsionou e sistematizou a discussão dos lemas desse feminismo, foi a medida da ONU de tornar 1975 o Ano Internacional da Mulher. Com isso, a instituição apoiou atividades em diferentes países na América Latina para enviar delegações à I Conferência Internacional das Mulheres, que aconteceu naquele ano, no México. Dessa forma, foi facilitada a formação de organizações de mulheres e feministas em diferentes países, aproximando-as e fortalecendo a autoconsciência. No entanto, é importante salientar que, como diz Joana Maria Pedro (apud CAVALCANTE; HOLANDA, 2013, p. 137–8), “desde o início dos anos sessenta, [diversas pessoas] estavam divulgando ideias, discutindo, reunindo grupos de reflexão e assumindo comportamentos que transgrediam os papéis sexuais normativos da época”.

Em 1974, dois documentários feitos por brasileiras morando no exterior se destacam por trazer à tona temas diretamente ligados ao feminismo desse período. Liège Monteiro, em Londres, dirige o curta *O parto*, que segundo a sinopse, “resgata a normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora” e é dirigido às “feministas europeias”; e Helena Solberg que, já morando nos Estados Unidos, faz o importante média *The emerging woman*, que conta quase dois séculos da trajetória da mulher no país e na Inglaterra.

O caso de Helena Solberg é singular. De acordo com Mariana Tavares (2014), a cineasta vai morar nos Estados Unidos em 1971 e se aproxima de um grupo de cineastas independentes, como Roberto Faenza e Grady Watts. O grupo se interessa na então recente tecnologia do vídeo e promove seminários e treinamentos para discutir seu uso pelo cinema político. Eles estavam envolvidos na manifestação do May Day 1971, “a última grande manifestação antibélica da era Vietnã”, quando milhares de pessoas foram a Washington em protesto contra a guerra. A ideia do grupo era filmar a manifestação, mas logo foram presos num estádio, junto com outras sete mil pessoas. No entanto, nas dezoito horas em que permaneceram lá, não pararam de filmar. Para Solberg (apud TAVARES, 2014, p. 37–9), a experiência de trabalhar com o grupo lhe serviu como “uma escola de filmagem e de documentarismo militante”. Nas horas em que esteve presa, conheceu grupos de mulheres feministas, o que lhe despertou o interesse em filmar a história do movimento feminista nos Estados Unidos, resultando em *The emerging woman* (TAVARES, 2014).

Em *The emerging woman*, Solberg utiliza cerca de 300 imagens fixas — fotografias, ilustrações e gravuras de ativistas estadunidenses e inglesas — e trechos de cinejornais e filmes antigos sob leituras dramatizadas de diários, manifestos, reportagens, cartas e livros deixados pelas ativistas. O filme aborda a luta das mulheres por “educação, melhores condições de trabalho, sufrágio universal, controle familiar, aborto e igualização salarial com os homens” (TAVARES, 2014, p. 39–42), ou seja, nessa trajetória, o filme inclui reivindicações das duas ondas.

Mas, como dissemos, é a partir da segunda metade dos 1970, que exemplos de documentários dirigidos por mulheres aliando temáticas feministas evidentes se multiplicam, seja numa linha mais experimental — aliás, pouco estudada e conhecida na história do cinema brasileiro —, sejam documentários narrativos, que representam a maior parte.²

Para ficar com dois exemplos de documentários não narrativos: Lygia Pape, em 1976, faz o filme *Eat me*, parte do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, que incluía ainda duas exposições. Com imagens que remetiam ao estereótipo da pornografia (MACHADO, 2008, p. 103), o curta pensava no “consumo da mulher como objeto erótico, patente nas imagens que deflagram o desejo de consumo: a uma boca masculina, de múltiplas conotações, são sobrepostas vozes femininas que em diferentes línguas dizem: *a gula ou a luxúria*”, como informa sua sinopse. No mesmo ano, Giselle Gubernikoff faz *Retrato*, um estudo de iluminação cinematográfica de quatro minutos com uma mulher se maquiando e comentando as mudanças que seu rosto sofreu.

Mas é na vertente mais narrativa — e, em alguns casos, engajada — que se sucede o maior número de exemplos. Helena Solberg, em 1975, nos Estados Unidos, faz *Dupla jornada*, que discute a rotina da mulher latino americana que trabalha dentro e fora de casa. Esse filme foi produzido para estrear na sessão de abertura da I Conferência Internacional das

² A maioria desses filmes só os conhecemos a partir da sinopse e por leituras sobre. Assim como esses, os demais documentários citados vieram da fonte: DOCUMENTARIO E FRONTEIRAS, Catálogo do Documentário Brasileiro. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org>>. Acesso em 18 nov. 2015.

Mulheres, ocorrida no México. No documentário, empregadas domésticas na Argentina, esposas de mineradores na Bolívia, operárias no México e ativistas na Venezuela falam sobre os problemas que enfrentam em casa e no trabalho (TAVARES, 2014, p. 49). Em 1977, Solberg realiza *Simplemente Jenny*, feito com o material bruto de *A dupla jornada*. Nele, adolescentes vítimas de estupro e prostituição desde a infância são as protagonistas (TAVARES, 2014, p. 60).

No Brasil, Ana Maria Magalhães, em 1976, faz *Mulheres de cinema*, que mostra a presença feminina na história do cinema brasileiro, seja como atriz ou integrante da equipe técnica. Em *Vida de doméstica*, Eliane Bandeira trata das condições de trabalho das empregadas domésticas. Em *Creche-lar* (1978), Maria Luíza Aboim fala de uma experiência de creche comunitária. Maria Helena Saldanha realiza *A menina e a casa da menina* (1979), onde mostra uma menina de 11 anos que cuida dos sete irmãos, faz as tarefas domésticas e vai à escola. Sandra Werneck, em *Damas da Noite* discute a prostituição infantil feminina com menores prostitutas.

Sandra Werneck demonstra evidente interesse pelos problemas sociais do país em quase toda sua obra. Em seu primeiro filme, *Bom dia Brasil* (1976), do qual não resta cópia, ela fala de um migrante nordestino que encontra refúgio na Assembleia de Deus. No terceiro, *Ritos de passagem* (1979), curta de onze minutos de marcado rigor formal, característica de sua obra, ela dá voz às travestis da noite carioca. No seguinte, *Pena prisão* (1983), ela traz o cotidiano de uma prisão feminina no Rio de Janeiro. E, assim, segue em outros documentários, como *Guerra dos meninos* (1991), *Profissão: criança* (1993) e *Meninas* (2005).

Se não se pode dizer que seus filmes sejam diretamente pautados pela agenda feminista, também não se pode dizer que esta lhe é indiferente. Em *Damas da Noite* (1979), seu segundo filme, ela intercala depoimentos reais de meninas prostitutas e prisioneiras com cenas dramatizadas de uma garota de rua, que entra na prostituição por não ver outra saída. Numa elaborada estrutura circular do roteiro, a menina começa copiando o modelo de uma prostituta mais velha para, no final, ser copiada por uma mais nova que acabara de dar depoimento numa tela de TV, sugerindo a

repetição das histórias pelos mesmos motivos. Sem moralismo, é perceptível o entendimento da diretora em relação àquele universo feminino.

Guerra dos meninos, por exemplo, mesmo que já seja de 1991, investiga a relação de meninos de rua com grupos de extermínio no Rio de Janeiro e em Recife. Werneck colhe depoimentos de pessoas envolvidas nessa trama — meninos e meninas de rua, familiares, informantes, jornalistas, policiais, matadores, promotora, comerciantes, assistente social. Embora as maiores vítimas fatais dessa guerra urbana sejam meninos perseguidos pela polícia, as meninas têm destaque especial no documentário. São elas que falam da especificidade da violência contra elas, notadamente o estupro, a prostituição, a gravidez precoce e tentativas brutais de aborto. Uma menina reclama do tratamento na rua: “os garotos são melhor tratados que a gente”. Ou seja, não dá para não reconhecer uma consciência de gênero no filme, embora não adote exatamente uma etiqueta feminista.

O mesmo pode-se dizer dos filmes seguintes de Helena Solberg. Se os quatro documentários de Solberg aqui discutidos são marcadamente feministas, os filmes que fará depois não tratam da questão em primeiro plano, mas são permeados por um olhar perspicaz da condição feminina.

Outra importante diretora que iniciou sua produção na década de 1970 é Eunice Gutman. *E o mundo era maior que a minha casa* (1976) é seu primeiro filme e trata da alfabetização de adultos. Ainda nos 1970, faz *Com choro e tudo na Penha* (1978), com pessoas que se reúnem em torno do samba e do choro, e *Anna Letycia* (1979), sobre o trabalho de gravadora e de professora da artista. Ao contrário de Solberg, seus primeiros filmes apenas demonstram atenção especial ao universo feminino, para a partir da década de 1980, quase todos assumirem feição marcadamente feminista. São títulos como *Vida de mãe é assim mesmo?* (1983), *Dois vezes mulher* (1986), *Mulheres: uma outra história* (1988), *Benedita da Silva* (1991), *Feminino sagrado* (1995), *Palavra de mulher* (2000) e muitos outros que continua produzindo.

Em *Mulheres: uma outra história*, Gutman realiza um valioso documento durante a instalação da Assembleia Nacional Constituinte, no Congresso Nacional, em fevereiro de 1987, e que tinha como meta a elaboração da nova Constituição brasileira, após o fim do regime militar. A diretora reúne falas de deputadas estaduais e federais sobre a importância delas ocuparem espaço na política, uma vez que já são importantes forças sociais. Exalta-se a participação de 26 deputadas na Constituinte que, embora representem apenas 5% do total, era um número histórico. Para além de interesses partidários, as mulheres se uniram para assegurar o ponto de vista feminino na nova Constituição, como alterações nas leis de trabalho, no código civil, no código penal, nos direitos de família. A aliança das mulheres em torno dessas causas fez com que a maioria de suas reivindicações fosse incorporada à nova Constituição.

Considerações finais

Por uma trajetória secular de opressão às mulheres ao longo da história, parece-nos necessário destacar a história do cinema feito por mulheres, uma vez que ela não parece estar suficientemente contemplada na história geral do cinema. É o que buscamos fazer neste texto, propondo-nos a relacionar os movimentos feministas aos filmes realizados por mulheres às suas épocas, com especial atenção aos documentários.

As características do feminismo da primeira onda não se veem refletidas nos documentários brasileiros de sua época, uma vez que só a partir dos anos 1960 se têm notícias dos primeiros documentários feitos por mulheres no Brasil. Entretanto, em relação aos filmes de ficção de longa metragem pré-1960, Munerato e Oliveira (1982) identificaram oito — todos realizados entre 1940 e 1950 —, dos quais analisaram seis. Se não é incomum a reprodução de clichês em relação às personagens femininas, é notória a inserção de interesses libertários em parte deles, como menção a situação de trabalho de algumas personagens. Por um terreno adubado por Simone de Beauvoir, as reivindicações feitas pela segunda onda, sem dúvida, vão estimular a feitura de filmes documentários que colocam a mulher no centro, elas passam a ter voz ativa — nos anos 1960 eram raros os documentários que traziam a mulher como personagem relevante.

Não significa dizer que todos os documentários feitos por mulheres, sequer a maioria, passaram a se chancelar como feminista, mas é evidente que muitos foram fortemente conduzidos por essas causas, como podemos dizer dos primeiros filmes de Helena Solberg e dos filmes de Eunice Gutman a partir de seu quinto documentário. Entretanto, nos demais documentários dessas diretoras e nos de Sandra Werneck é clara a consciência feminista permeando outros enfoques.

As tantas diferenças da categoria social “mulher” começa a insatisfazer um novo feminismo que desponta nas últimas décadas; os interesses de grupos se tornam variados, é necessário que o sujeito seja compreendido em suas relações – classe, etnia, sexualidade.

Em documentários brasileiros mais recentes feitos por mulheres a partir dos anos 2000, percebe-se marcante carga de autorreferencialidade, que parece questionar a possibilidade de identidades estanques. Assim, pensamos que a primeira pessoa usada em *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Os anos com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), para citar alguns desses documentários, não demonstra interesse em afirmar certezas: já estariam em diálogo com a terceira onda do feminismo?

Referências

A ENTREVISTA. Diretora Helena Solberg. [S.l.]: [s.n.], 1966. Mp4 (0h 19min): curta, son., p&b.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

- CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino Plural: história, gênero e cinema. In: BRAGANÇA, M; TEDESCO, M (orgs). **Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 134–152.
- DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS. **Catálogo do Documentário Brasileiro**. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org>>. Acesso em 18 nov. 2015.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1971.
- HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. In: **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 42, n. 44. p. 339–358, dez 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/significacao/article/view/103434/106942>>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- MACHADO, Vanessa Rosa. A arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. **Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo** – Programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo. São Paulo, n. 7, p. 93–106, 2008.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.
- PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. **A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade da Beira Interior. Covilhã (Portugal), 2014.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63–95.
- SOHIET, Rachel. Sufragio y ciudadanía feminina (1930–1964). In: BARRANCOS, Dora (org). **Historia de las mujeres. España y América Latina**. Madrid: Editora Cátedra, 2007.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg**: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo, Imprensa Oficial, 2014.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil – Século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.