

A Secretaria de Cultura e Turismo, Governo de Minas Gerais através da Lei Paulo Gustavo,
Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura e Le Petit apresentam:



CURTA 2024 CIRCUITO

TRANSGRESSORAS BRASILEIRAS DO CINEMA





EDITORIAL

O PESSOAL É POLÍTICO

Como não abordar um tema tão atual? Desde que nascemos, lutamos contra as estruturas de opressão. Nossas falas, nossos corpos sempre estão postos à prova, como dizia Simone de Beauvoir “a mulher ainda se realiza no mundo como um corpo submetido a tabus e estereótipos que servem como desculpas para legitimar as mais evidentes discriminações sociais”.

É com muito respeito, reconhecimento por todo trabalho inviabilizado dessas mulheres incríveis que dedicamos nossa 24 Edição a elas: **Mulheres transgressoras - as cineastas brasileiras e os Anos de Chumbo**. Curadoria preciosa da Lorena Montenegro.

O resultado dessa edição faz parte de um movimento de lideranças femininas do audiovisual que têm impulsionado movimentos por mais equidade no mercado de trabalho da indústria audiovisual e pela construção responsável, livre de estereótipos, das narrativas que ocupam as mais diferentes telas — das salas de cinema aos celulares. Além de trazer à tona e reverenciar a importância da luta de nossas antecessoras.

É importante lembrar que essas mulheres não apenas lutaram por uma voz própria, mas também por uma voz coletiva. Elas não apenas lutaram por uma voz própria, mas também por uma voz coletiva.

Estamos aqui escancarando nossas feridas, nos posicionando e questionando as políticas impostas a nós.

O que os homens censuraram lá atrás, hoje aclamamos essas obras.

Pois nada e nem ninguém irá nos calar!

Daniela Fernandes

Diretora da Mostra Curta Circuito

Liderança do +Mulheres do Audiovisual Brasileiro

1ª Presidenta do SINDAV-MG - Sindicato da Indústria Audiovisual de Minas Gerais



CURADORIA

Cineastas Amordaçadas.

***Talvez seja esse o título que deveria se dar a toda
essa geração, essa leva de mulheres.***

Tereza Trautman

A epígrafe da obra “Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura”, de Ana Maria Veiga, dá o tom exato da Mostra Curta Circuito 2024, sob o tema **Mulheres transgressoras - as cineastas brasileiras e os Anos de Chumbo**. Com o arrefecimento do regime militar no Brasil no início da década de 70, o cinema passou a ser mais censurado, mas isso não desencorajou mulheres artistas a realizarem filmes que falavam sobre emancipação feminina, os papéis sociais, o racismo e o preconceito de classe, a sororidade, o amor livre, a censura e a tortura. Apresentamos sete longas-metragens realizados entre 1973 e 1989 que dão um panorama importante de um movimento de cinema de mulheres que a realizadora argentina María Luisa Bemberg chamou de “o cinema mais combativo e feminista feito na América Latina”.

As rebeldes cineastas brasileiras, que ousaram fazer filmes em meio ao período ditatorial que cerceou as liberdades e ceifou vidas no país, estão em foco nesta edição. Ao todo, na realidade, foram 11 as cineastas que realizaram filmes de longa-metragem no Brasil entre 1973 e 1984. Dentre elas, destacamos nesta edição da mostra, Ana Carolina (com “Mar de Rosas”), Lenita Perroy (com “Mestiça, a Escrava Indomada”), Luna Alkalay (“Cristais de Sangue”), Tereza Trautman (“Os Homens Que Eu Tive”), Tizuka Yamazaki (“Parahyba, Mulher Macho”), Vanja Orico (“O Segredo da Rosa”) e Vera de Figueiredo (“Feminino Plural”). Cineastas de outras metragens, como curta, se somam ao programa, por meio de obras como “A Entrevista” - Helena Solberg, “Histerias” - Inês Castilho, “Maria Gladys - Uma Atriz Brasileira” - Norma Bengell e “Preparação 1”, de Letícia Parente.

Os textos que permeiam esse Caderno de Críticas dão a dimensão da importância desse

gesto curatorial, que busca abordar as produções das cineastas e o seu impacto no cinema brasileiro ontem e hoje, a alteridade do feminino em relação ao mundo masculino, ordenado pela sociedade patriarcal, mas sem pretender definir modos identitários ou reafirmar binarismos, alavancando a potência do contra cinema nos filmes assinalados na programação da Mostra Curta Circuito 2024. São obras que se alinham às questões relacionadas à condição feminina e ao chamado contra cinema, a resposta oposicional ao cinema clássico e tradicional, representada por obras que teriam as mulheres como autoras, seguindo na direção de um cinema experimental e vanguardista. E em se tratando do Brasil em plena ditadura militar, a inflexão proposta pelas cineastas também em relação a produção cinematográfica brasileira durante os anos 70-80 representa uma quebra com alguns modos e estilos fílmicos, como a pornochanchada, também alterando radicalmente a forma objetificante como as mulheres eram representadas nos filmes.

Os contextos históricos e os discursos fílmicos são analisados, assim como as próprias cineastas, que produzem reflexões sobre suas obras, tendo essas absorvidas dentro da proposta da linha de pensamento de cada uma das críticas de cinema convidadas a compor conosco essa memorabilia cinematográfica da Mostra Curta Circuito 2024, se debruçando sobre os 11 filmes que serão exibidos no Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, e nas cidades mineiras de Montes Claros e Araçuaí.

Na sessão de abertura da mostra, no dia 16 de julho, “Parahyba, Mulher Macho”, de Tizuka Yamazaki, uma cinebiografia sobre a vida e a luta da poetisa, professora e escritora paraibana Anayde Beiriz. Encarnada por Tânia Alves, a mulher transgrediu nos anos 20/30 ao abrir mão do matrimônio e viver um romance com o líder



político João Dantas. É um drama de época que coloca em questão o papel socialmente reservado às mulheres, em especial num período de tensão e transição política, o que permite à cineasta fazer uma ponte entre o passado e o presente, onde a repressão impera.

Em 30 de julho, exibiremos em uma sessão dupla os filmes “Histerias”, de Inês Castilho e “Mar de Rosas”, de Ana Carolina. O primeiro, um experimento de linguagem que transitava entre o documental, o ficcional e a performance dirigida, pensado como um estudo da neurose feminina feitos por um grupo de psicanalistas ligadas a Cida Aida, que havia dividido a direção com Inês em “Mulheres da Boca” e dessa vez assinava a assistência de direção e o roteiro. Já o filme, que tem Cristina Pereira e Norma Bengell como mãe e filha, protagonistas, provoca choque ao tratar das estruturas de poder e da condição feminina com todas as letras, humor e muito cinema.

No mês de agosto, na sessão do dia 6, os destaques são “Maria Gladys, Uma Atriz Brasileira” e “Os Homens Que Eu Tive”. Norma Bengell e Tereza Trautman, as respectivas diretoras desses filmes, são mulheres de gerações diferentes que nos contam parte da história do cinema brasileiro na década de 1970, com um filme sobre uma atriz emblemática - a avó da também atriz britânica Mia Goth! -, que esteve em várias obras referenciais do cinema marginal e do cinema novo como “Os Fuzis”, “A Família do Barulho” e “Sem Essa Aranha”, retratada por outra atriz muito emblemática do nosso cinema, Norma Bengell. E o filme desafiador do status quo, que traz uma mulher emancipada num casamento aberto e que quer ser mãe mas também ter a liberdade de não cumprir o papel determinado pelo patriarcado; Tereza Trautman escreveu o papel principal de seu segundo trabalho na direção, para Leila Diniz, que fatalmente



faleceu meses antes de iniciada as filmagens.

No dia 20 de agosto, destacamos “A Entrevista” de Helena Solberg e “Cristais de Sangue, de Luna Alkalay. O seminal curta de Solberg, a única mulher cineasta do Brasil durante o cinema novo, desestabiliza o conceito do papel da mulher, do ideário da felicidade conjugal ao fazer um experimento sobre casamento, maternidade, trabalho, amor e sonhos de mulheres da classe média carioca. Já o filme dado como perdido de Alkalay, recuperado e restaurado por iniciativa da própria cineasta, é uma saga mitológica e sertaneja sobre mulheres que tentam tomar as rédeas do próprio destino.

Teremos um breve recesso da Mostra, que retorna em 1º outubro com “Mestiça, a escrava indomada”, de Lenita Perroy, realizado a partir do roteiro de Gilda de Abreu, que adapta as dores e a delícia da saga da gata borralheira, numa fábula de Casa Grande e Senzala, com Sonia Braga vivendo a escrava heroína. A parceria entre a atriz e cineasta Vanja Orico e a produtora Adelia Sampaio fazem de “O Segredo da Rosa” um filme contundente, que se trata de um drama a partir da fatalidade da desigualdade de classes, que aproxima duas mulheres. Ele será exibido no dia 8 de outubro.

E na última sessão da Mostra, a homenagem ao filme seminal e a primeira obra feminista de cinema realizada na América Latina que é “Feminino Plural”, de Vera Figueiredo, que terá a companhia nessa sessão especial de encerramento do experimento audiovisual sobre a condição feminina que é “Preparação 1” de Leticia Parente.

Lorena Montenegro - crítica de cinema, curadora, roteirista, jornalista e professora na Academia Internacional de Cinema. Votante internacional do Globo de Ouro, faz parte do Coletivo Elviras e é filiada à Abraccine, a Abra Roteiristas e ao FORCINE, além de ser liderança do +Mulheres do Audiovisual Brasileiro. Curadora Convidada para Mostra Curta Circuito

Alcilene Cavalcante

Historiadora, docente da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Fez doutoramento em Letras: Estudos Literários na UFMG. Tem formação técnica em audiovisual. Publicou o livro "Uma Escritora na Periferia do Império: Vida e Obra de Emília Freitas" (Editora Mulheres, 2008) e participou como autora de "Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro" (Papirus, 2017) e "Mulheres de Cinema" (Numa, 2019).



Carol Almeida

Pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do festival Olhar de Cinema/Curitiba, da Mostra de Cinema Árabe Feminino e da Mostra que Desejo, além de participações na curadoria de festivais como Recifest, festival de cinema queer do Recife, e do For Rainbow.

Carol Magno

Diretora, dramaturga e roteirista. Doutora em Artes pela UFPA e pesquisadora no grupo de estudos PETECA (Etdupfa/UFPA). Ministra cursos na área de teatro, cinema, literatura e performance. Atua nos coletivos Grita! E Abayá.



Cecília Barroso

Jornalista, crítica de cinema, curadora, pesquisadora e professora. Participou como autora da publicação "Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018", finalista do Prêmio Jabuti. É integrante da Abraccine, da FIPRESCI, da Critics Choice Association, do Coletivo Elviras e votante internacional do Globo de Ouro.

Fernanda Pessoa

Cineasta e artista, trabalha com documentário e cinema experimental. Doutoranda na ECA/USP e mestre em Audiovisual na Sorbonne Nouvelle. Diretora dos longas "Histórias que nosso cinema (não) contava", "Zona Árida" e "Vai e Vem", exibidos em festivais como IDFA, RIDM, DOC NYC, DocLisboa, DOK Leipzig e Festival de Brasília.



CRÍTICAS

Flavia Guerra

Documentarista, curadora, crítica de cinema e jornalista. Vice-presidente da Abraccine. Mestre em Direção de Documentário e Cinema na Goldsmiths - University of London. É colunista de cinema da Rádio Band News FM e cobre os principais festivais de cinema do mundo. Apresenta o podcast Plano Geral, no portal Splash UOL.



Glênis Cardoso

Transita entre a produção, crítica, curadoria e preservação audiovisual. Foi cofundadora e editora-chefe do Verberenas, site e revista online sobre cinema sob uma perspectiva feminista. É editora-chefe e preservadora assistente da Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros, da organização Cinelimites.



Karla Holanda

Professora do departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine da Universidade Federal Fluminense, é também cineasta, tendo dirigido, dentro outros filmes, "Kátia" (2013). É co-organizadora do livro "Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro" (Papyrus, 2017) e organizadora do livro "Mulheres de Cinema" (Numa, 2019).



Lorena Montenegro

Crítica de cinema, curadora, roteirista, jornalista e professora na Academia Internacional de Cinema. Votante internacional do Globo de Ouro, faz parte do Coletivo Elviras e é filiada à Abraccine, a Abra Roteiristas e ao FORCINE, além de ser liderança do +Mulheres do Audiovisual Brasileiro.



Tatiana Carvalho Costa

Professora e curadora em Cinema e Audiovisual. Doutoranda no PPGCom/UFMG. Presidenta da APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro - e integrante do FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro. Docente no Centro Universitário UNA (BH/MG).



Vivi Pistache

Pesquisadora, crítica de cinema, curadora, júri e roteirista, com passagem pela Casa de Criação e Cinema, O2 Filmes e Globo. Graduada em Psicologia pela UFMG e Doutora em Sociologia pela USP. Possui formação em roteiro e direção pela Academia Internacional de Cinema - AIC.



SUMÁRIO

09	Locais de Exibição
10	Programação
12	Filmes
14	Parahyba Mulher Macho
21	Histerias
25	Mar de Rosas
31	Maria Gladys, uma Atriz Brasileira
34	Os Homens Que Eu Tive
39	A Entrevista
43	Cristais de Sangue
48	Mestiça, a Escrava Indomável
53	O Segredo da Rosa
58	Preparação-1
60	Feminino Plural
66	Ficha Técnica



TODAS AS EXIBIÇÕES SERÃO EM MINAS GERAIS

Belo Horizonte

Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes
Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

Montes Claros

Cinema Comentado - IBICINEMAS - Avenida José
Correa Machado, nº 1079 - Ibituruna Center Shopping

Araçuaí

Centro Cultural Luz da Lua
Rua Dom Serafim, nº 426, Centro

Classificação Indicativa **16 anos**
Entrada Franca

~~LOCAIS DE EXIBIÇÃO~~

PROGRAMAÇÃO

Belo Horizonte

16/07 - 19h

Parahyba, Mulher Macho de Tizuka Yamasaki | SP, 1983, 87

Bate-papo após a sessão com a crítica Alcilene Cavalcante e a diretora Tizuka Yamasaki

30/07 - 19h

Histerias de Inês Castilho | SP, 1983, 16min

Mar de Rosas de Ana Carolina | BR, 1977, 90min

Bate-papo após a sessão com a crítica Flavia Guerra e a diretora Inês Castilho

06/08 - 19h

Maria Gladys, Uma Atriz Brasileira de Norma Bengell | BR, 1979, 9min

Os Homens Que Eu Tive de Tereza Trautman | BR, 1973, 85min

Bate-papo após a sessão com a crítica Cecília Barroso e a diretora Tereza Trautman

OBS: Exibição com Cópia Restaurada do filme *Os Homens Que Eu Tive*

20/08 - 19h

A Entrevista de Helena Solberg | BR, 1966, 20'

Cristais de Sangue de Luna Alkalay | BR, 1977, 83'

Bate-papo após a sessão com a crítica Karla Holanda e as diretoras Helena Solberg, Luna Alkalay e Felipe Abramovitz

OBS: Exibição com Cópia Restaurada do filme *Cristais de Sangue*

01/10 - 19h

Mestiça, A Escrava Indomável de Lenita Perroy | BR, 1973, 100min

Bate-papo após a sessão com a crítica Vivi Pistache + convidado

08/10 - 19h

O Segredo da Rosa de Vanja Orico | RJ, 1974, 80min

Bate-papo após a sessão com a crítica Tatiana Carvalho da Costa e a produtora Adelia Sampaio

15/10 - 19h

Preparação-1 de Leticia Parente | BR, 1975, 3'

Feminino Plural de Vera de Figueiredo | BR, 1976, 80'

Bate-papo após a sessão com a crítica Carol Almeida e a atriz Ângela Figueiredo

Araçuaí

Bate-papo após todas as sessões

29/08 - 19h

Parahyba, Mulher Macho de Tizuka Yamasaki | SP, 1983, 87

11/09 - 19h

A Entrevista de Helena Solberg | BR, 1966, 20'

Cristais de Sangue de Luna Alkalay | BR, 1977, 83'

18/09 - 19h

O Segredo da Rosa de Vanja Orico | RJ, 1974, 80min

25/09 - 19h

Preparação-1 de Leticia Parente | BR, 1975, 3'

Feminino Plural de Vera de Figueiredo | BR, 1976, 80'

05/09 - 21h

Parahyba, Mulher Macho de Tizuka Yamasaki | SP, 1983, 87

12/09 - 21h

A Entrevista de Helena Solberg | BR, 1966, 20'

Cristais de Sangue de Luna Alkalay | BR, 1977, 83'

19/09 - 21h

O Segredo da Rosa de Vanja Orico | RJ, 1974, 80min

26/09 - 21h

Preparação-1 de Leticia Parente | BR, 1975, 3'

Feminino Plural de Vera de Figueiredo | BR, 1976, 80'

Montes Claros

Bate-papo após todas as sessões

FILMES

Parahyba, Mulher Macho

Dir. Tizuka Yamasaki | SP, 1983, 87 minutos

No fim dos anos 1920, Anayde Beiriz é uma jovem professora que não se conforma com as ideias e costumes da sociedade de sua época. Ao se apaixonar por João Dantas, ela acaba se tornando o pivô do estopim da Revolução de 1930.

Histerias

Dir. Inês Castilho | SP, 1983, 16 minutos

Um grupo de bailarinos interpreta o número de dança “Possessão”, da autoria de Juliana Carneiro da Cunha, inspirado nas obras de duas figuras-chave da Contra-Reforma espanhola como João da Cruz e Teresa de Ávila. Em sua performance, eles trazem à tona a expressão da histeria.

Mar de Rosas

Dir. Ana Carolina | BR, 1977, 90 minutos

Sérgio e Felicidade viajam de carro para o Rio de Janeiro com a filha adolescente, Betinha. Durante uma briga em um hotel, a esposa acaba agredindo o marido com uma navalha. Acreditando que ele está morto, ela foge com Betinha de volta para São Paulo e a viagem se torna um jogo de manipulações e violência.

Maria Gladys, uma Atriz Brasileira

Dir. Norma Bengell | BR, 1979, 9 minutos

Um breve documentário sobre a vida e obra da veterana atriz Maria Gladys, dirigido pela também atriz Norma Bengell. Um retrato intimista onde seus créditos de atuação e alguns fatos de sua vida são discutidos de forma humorada. Ela também realiza alguns monólogos.

Os Homens Que Eu Tive

Dir. Tereza Trautman | BR, 1973, 85 minutos

Mulher casada só se sente bem quando está apaixonada. Em busca de um amor arrebatador, ela tem muitos casos amorosos, com o consentimento do marido.

A Entrevista

Dir. Helena Solberg | BR, 1966, 20 minutos

Uma crítica aos valores sociais das mulheres da classe média alta no Rio de Janeiro.



Cristais de Sangue

Dir. Luna Alkalay | BR, 1977, 83 minutos

Rui chega em uma cidadezinha procurando seu pai, um garimpeiro. Antes disso, ele se envolve com uma moça, que enfrenta problemas na família. O padrasto da moça é o chefe de uma quadrilha e não mede esforços para que Rui não encontre seu pai.

Mestiça, A Escrava Indomável

Dir. Lenita Perroy | BR, 1973, 100 minutos

Em uma fazenda no interior do Brasil, no século XVIII, chega um novo feitor. Ele se apaixona por uma das escravizadas, Mestiça, amada por todos os homens. Quando um par de brincos de prata desaparece da fazenda e o feitor manda prender o líder dos escravizados, Mestiça decide se vingar.

O Segredo da Rosa

Dir. Vanja Orico | RJ, 1974, 80 minutos

As amigas Severina e Maria José lutam para sobreviver em um subúrbio do Rio de Janeiro. A primeira é viúva e vende flores e a segunda tem um amante que pouco ajuda nas despesas. Seus filhos vendem amendoim durante o dia. Um dia, as crianças se perdem e são reencontradas na casa de Jaks, que oferece a Severina a venda de uma certa mercadoria suspeita, disfarçada entre as rosas.

Preparação-1

Dir. Leticia Parente | BR, 1975, 3 minutos

A artista chega no espelho do banheiro e vai se preparar para sair. Cola um esparadrapo sobre um dos olhos e desenha sobre o esparadrapo com lápis de sobrancelha um olho aberto. Faz o mesmo com o outro olho. Em seguida, cobre a boca com esparadrapo também, e desenha sobre ele com um batom uma boca. Ajeita o cabelo. Pega a bolsa e sai.

Feminino Plural

Dir. Vera de Figueiredo | BR, 1976, 80 minutos

Um grupo de mulheres sai dirigindo motocicletas pela Via Dutra, no Rio de Janeiro, rumo à Baixada Fluminense. Passam por zonas populares da cidade de Belford Roxo até chegar a uma casa no meio do mato, onde se reúnem a outras mulheres e crianças, em uma alegre comunidade



UM CINEMA DE MULHER

por Alcilene Cavalcante

Tizuka Yamasaki (1949-), diretora do longa-metragem, de ficção, *Parahyba Mulher Macho*, lançado em 1983, nasceu em uma fazenda de café, no Rio Grande do Sul, sendo descendente de japoneses. Passou a infância e a adolescência em Atibaia, no interior de São Paulo, seguindo para Brasília, em 1970, para cursar Arquitetura e Urbanismo. Mas direcionou seus estudos para o cinema, entre 1970 e 1972, na Universidade de Brasília (UNB), até o curso ser fechado, naqueles anos de regime militar. Já bem envolvida com a área e com as pessoas que realizavam filmes, no Distrito Federal, mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de concluir o curso universitário em cinema, na Universidade Federal Fluminense (UFF), o que aconteceu em 1975.

Quando Tizuka realizou *Parahyba Mulher Macho*, já era uma cineasta experiente. Havia lançado, em 1980, o seu longa-metragem de estreia, o aclamado e premiado *Gaijin*: caminhos da liberdade, que enfoca a imigração japonesa no Brasil, remontando o início do século XX, tendo como protagonista uma personagem feminina. Havia desenvolvido funções de destaque (assistência de direção; fotografia; cenografia; produção executiva) na realização de filmes, de renomados diretores do cinema novo, como, por exemplo, em *O amuleto de Ogum* (1974) e em *Tenda dos milagres* (1977), de Néelson Pereira dos Santos, e em *Jorjamao no cinema* (1977) e em *A idade da Terra* (1978-1980), de Glauber Rocha. Além disso, trabalhou com os cineastas Lael Rodrigues e Paulo Thiago. Acrescentando-se que assinara a direção do curta-metragem *Bom Odôri*, referente a uma dança de origem japonesa – da cidade de Fukushima – e do documentário *Cinema: embaixador do Brasil* (1981).

Embora tenha trabalhado com diretores de destaque do Cinema Novo, reconhecendo que Nelson Pereira dos Santos tornou-se o seu mestre, desde a faculdade, e que trabalhar em seus filmes lhe rendera muita experiência, Tizuka não se filiou à perspectiva desses cineastas, preferindo valorizar a diversidade estética do cinema, tanto é que assinalou: “recordo-me que “*Gaijin*” causou um certo estupor por não seguir linhas estabelecidas na época. Nem era cinema novo nem era pornochanchada. Eu gosto desta variedade” (Simões, 2004, p. 111). Para ela, o cinema não configurava um instrumento para se defender “tratados sociológicos”, tampouco para exprimir suas “questões existenciais” (Esteves, 2013, p. 178).

Talvez por isso, da extensa e bem sucedida carreira cinematográfica de Yamasaki, que passa por diferentes títulos do cinema e da televisão, tendo sido ela uma das cineastas brasileiras de maior audiência, nos anos 1990, com seu trabalho contratado comercialmente para realizar filmes com a Xuxa e, outros, com o Renato Aragão, é possível assinalar que seus dois primeiros longas-metragens inserem-se na perspectiva dos filmes realizados por mulheres no Brasil, especialmente dos anos 1970, sob a rubrica *cinema de mulheres*.

As teóricas feministas do cinema Claire Johnston (1973) e Laura Mulvey (1975), entre outras, guardando suas especificidades teórico-metodológicas, voltando-se para o cinema realizado por mulheres, até os anos 1970, destacaram a relação que certa cinematografia de mulheres estabelecia com o ideário feminista, da época, quanto à emancipação e à autonomia das mulheres. Esse *cinema*, diferente daquele realizado predominantemente pelos homens, elegia o protagonismo de personagens femininas, não para impulsionar um personagem masculino, mas para desenvolver a narrativa e questionar os papéis socialmente atribuídos às mulheres, que reforçava o “sistema patriarcal”, basicamente a subserviência feminina e a sua inferiorização. Além disso, Johnston, particularmente, chamou a atenção para a inovação da linguagem cinematográfica, nessa chave, ao romper a narrativa clássica, configurando um contracinema (Veiga, 2022).

Sem detalhar os limites do *cinema de mulheres*, debatido, inclusive, no âmbito da própria teoria feminista, enfatiza-se que o filme de Tizuka Yamasaki, em análise, pode ser inscrito em tal perspectiva à medida que traz para o quadro Anayde Beiriz (interpretada por Tania Alves), poetisa, professora e escritora paraibana, como transgressora do papel socialmente reservado às mulheres, nos anos 1920/30, especialmente no que diz respeito à sexualidade e ao matrimônio. No filme, o lugar reservado socialmente às mulheres é problematizado pela trajetória dessa personagem e pelo relacionamento que ela vivencia com o advogado e jornalista João Dantas (interpretado por Claudio Marzo). Esse personagem, por questões de natureza moral, relativas à honra, que sempre guardam conexão com a política, assassinou João Pessoa (interpretado por Walmor Chagas), governador da Paraíba e candidato à vice-Presidência da República, na chapa de Getúlio Vargas, em 1930.

Do mesmo modo que em *Gaijin, caminhos da liberdade*, esse segundo filme de Tizuka Yamasaki dialoga com a História, construindo um enredo ambientado no passado. Contudo, o filme não é um documentário, inscrevendo-se na perspectiva dos filmes políticos realizados, entre os anos 1970 e 1980, que “encena[m] o passado para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente” (Xavier, 2001, p. 86). Assim, *Parahyba mulher macho* é um convite para se entrar em certa atmosfera do ocaso da ditadura civil-militar no Brasil, observando alguns aspectos que marcaram o período de transição política, no qual o filme foi realizado.



ANTES DO FILME

A proposta do filme *Parahyba Mulher Macho* surgiu quando do lançamento de *Gaijin*, em Londrina-PR, em 1980. Na ocasião, Tizuka Yamasaki conheceu o escritor paraibano José Joffily – pai do seu amigo José Joffily Filho –, que lhe presenteou com um livro de sua autoria sobre a história da Paraíba. Através deste livro, a cineasta tomou conhecimento sobre a existência de Anayde Beiriz e, a partir dali, passou a elaborar o roteiro do filme, juntamente com Joffily Filho. O escritor, por sua vez, passou a lhes fornecer a pesquisa sobre o tema, que servia, também, de embasamento para outro livro que ele escrevia: *Anayde Beiriz: paixão e morte na Revolução de 30*, lançado, ainda naquele ano, cujas orelhas foram escritas por Tizuka Yamasaki, e, a partir do qual, o filme se baseou livremente (Cavalcante, 2013).

Amônia Silva (2008), em seu estudo sobre esse filme de Tizuka, faz uma discussão bastante profícua sobre o título *Parahyba mulher macho*, defendendo que se trata da extração do refrão, “Paraíba masculina, muiê macho sim sinhô”, da música *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que remete, por sua vez, à revolta da cidade de Princesa, isto é, aos conflitos políticos paraibanos, de 1930, entre liberais, vinculados a João Pessoa, e conservadores, representados pelo Coronel José Pereira, que remontam o final da Primeira República. No entanto, a canção foi lançada, nos anos 1950, como *jingle* político para a campanha ao Senado de José Pereira Lira (Silva, 2008). Tal música tanto remete à região, o pequeno estado da Paraíba, quanto ao corpo feminino. Ela evoca a situação de adversidade de retirantes da seca, em que havia “a debandada dos homens para outras regiões à procura de melhores condições, a saudade provocada por este desterro, a situação das mulheres que ao ficar tinham que assumir também, na luta para sobreviver, os lugares considerados masculinos” (Silva, 2008, p. 24). A autora complementa que, embora a expressão tenha um sentido positivo para aquele contexto, também se refere à abordagem preconceituosa e pejorativa quanto à questão identitária, especialmente para depreciar as mulheres que não se submetem aos papéis que lhe são socialmente reservados (idem).

Na sinopse do filme de Tizuka, considerado uma superprodução, ambientado na Paraíba, dos anos 1930, consta que em meio ao conflito entre a Aliança Liberal, de João Pessoa, e o Partido Republicano, de José Pereira,

“surge Anayde Beiriz, provocando uma revolução, desta vez contra os costumes provincianos. Ela, uma mulher bonita, queria ter o direito de expor seus pensamentos, de amar livremente e de escolher a sua vida, além de escrever seus poemas. Envolve-se com o advogado e jornalista João Dantas, que é ligado a Zé Pereira. O grupo inimigo invade o apartamento do advogado, rouba o diário do casal e o divulga. O escândalo é inevitável. Dantas para se vingar mata João Pessoa no Recife. O fato é a gota d’água para a deflagração da revolução de 30” (Simões, 2005, p. 78).

Parahyba mulher macho ganhou diferentes prêmios, em 1983: prêmio de melhor filme do Festival de Brasília (Júri Popular), do Festival Cinema Ibero Latino Americano Biarritz, França (Grande Prêmio de Júri) e do Festival Ibero Latino Americano Huelva, na Espanha (Prêmio especial do Júri, entre outros). Já Tania Alves ganhou prêmios de melhor atriz, no Festival Int. Novo Cine Latino-Americano Havana (Cuba) e no Festival de Cartagena (Colômbia). O filme foi um sucesso de bilheteria, alcançando 1,3 milhão de espectadores (Simões, p.80).

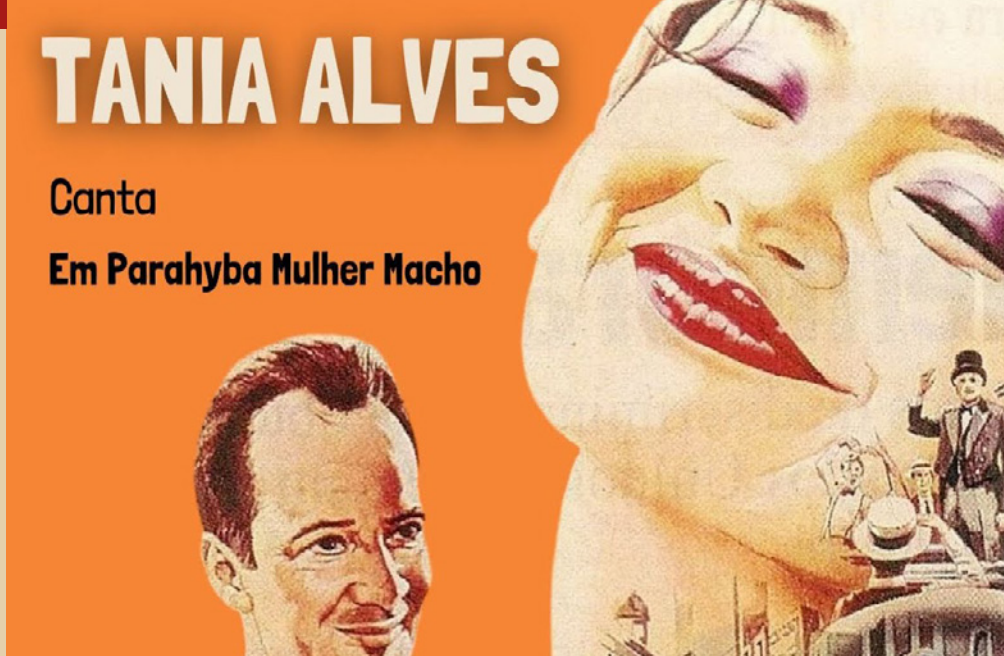
O filme obteve boa recepção crítica na mídia, inclusive para responder as críticas negativas que o filme recebera: seja em decorrência de sequências consideradas eróticas, seja porque familiares de Anayde Beiriz reclamavam danos morais em decorrência do perfil, supostamente não adequado, que a cineasta fez dela no cinema.

Ao deslocar o foco da abordagem da Revolução de 1930, da macropolítica, como era comumente abordado, inclusive pela historiografia sobre o período, para os desdobramentos de embates morais, como o que teria mobilizado Dantas para o crime, até o neto de João Pessoa recorreu à imprensa para criticar o filme, antes mesmo de assisti-lo. Residindo no Rio de Janeiro, ele sugeriu que Tizuka “voltasse para o Japão”. Classificou a cineasta de “nissei desinformada” e fez questão de publicar sua versão de Anayde: “prostituta”, “filha de tipógrafo”, “uma professorinha qualquer” (Linz, 1983, p. 3). Mas João Pessoa Neto não foi o único a reagir dessa maneira. Na Paraíba, ocorreu, igualmente, um intenso e controverso debate na imprensa do estado sobre o filme, inclusive, com a diretora e o escritor José Joffily presentes, após a sessão de estreia na capital. Um historiador chegou a interpelar se Anayde poderia configurar como personagem histórica (Silva, 2008).

TANIA ALVES

Canta

Em Parahyba Mulher Macho



No Jornal do Brasil consta:

“De mulher-macho, Anayde Beiriz não tem nada. Sensual, meiga e apaixonada, não pretendia ser revolucionária. Defendia o direito de acesso ao voto, de participar da vida política do país. Amou livremente a ponto de se envolver com um homem conservador, de cujas idéias discordava. Enfrentou pressões e preconceitos, mas não se entregou... Os dezoito livros de história contemporânea da Paraíba não falam no seu nome. É relegada na escola, desconhecida por historiadores e tida como prostituta pela sociedade paraibana. Segundo o escritor José Joffily, “não existe uma só mulher, naquele Estado, com o nome de Anayde” (Linz, 1983, p. 3).

Na mesma matéria, Tizuka Yamasaki registrou: “será que, depois do assassinato cultural que a sociedade patriarcal e conservadora da Paraíba cometeu contra Anayde, o problema agora se repete? Afinal, preconceito contra a obra de uma cineasta não deixa de ser, também, um assassinato cultural” (Linz, 1983, p. 3).

Se a abordagem de uma temática clássica da história Política do Brasil, a revolução de 30, a partir de uma perspectiva privada, doméstica, incomodou certa crítica, o perfil libertário de Anayde Beiriz, que não se enquadrava ao papel de gênero predominante reservado às mulheres, nos anos 1920/1930, e que se estendia aos anos 1980 – mas, questionado pelos movimentos feministas –, estarrecia ainda mais parte da crítica. Tal modelo, implicando questões de comportamento e de moral, também levou uma sobrinha de Anayde a representar judicialmente Tizuka Yamasaki, conforme mencionado. Ela assinalou que “Está revoltada com as cenas eróticas do filme” (idem).

A abordagem de uma personagem real, que existiu, no cinema, mesmo que ficcional, envolve questões de natureza diversa, que escapam ao propósito deste texto. Ainda assim, vale mencionar que Tizuka alegou ter realizado uma ampla pesquisa para a realização do seu filme e que localizou um documento que atestava que Anayde fora sepultada como indigente (Silva, 2008, p.30). Acrescente-se que a Anayde do filme é uma construção, é uma visão possível.

O FILME: UM OLHAR SOBRE ANAYDE BEIRIZ

O filme inicia-se mostrando uma manifestação pública de homens, em um espaço urbano. Em posições adversárias, eles bradam palavras de ordem, discursam, gesticulam, soltam palavras de baixo calão, demarcando o espaço público, da política, como uma arena masculina. Instala-se, assim, o clima de disputa, em nível estadual, entre duas correntes partidárias: a Aliança Liberal e o Partido Republicano – tudo ambientado em 1930.

Em seguida, um grupo de policiais, conduzido por um homem à paisana, adentra uma casa, nos arredores daquele ambiente de manifestação, e passa a revirar armários, pastas, documentos, em busca de algo. Um dos policiais mostra um livro para o encarregado da busca, dizendo que parece ser coisa de comunista. Outro homem, à paisana, adentra o lugar para averiguar se encontraram algum indício incriminatório. É aí que o responsável pela ação anuncia que se tratava de uma intervenção na casa de um advogado, a fim de incriminá-lo, sem encontrar prova alguma de



delito, mostra um livro de poesias e um álbum de retratos, que desvelavam intimidades de um casal.

Na delegacia, retratos de nudez da mulher e alguns, bem discretos, do homem, além de escritos, de poemas, ficam expostos ao público, que se amontoa à porta para ver, tecendo interjeições de escândalo. Um jornalista do Rio de Janeiro, que chega ao local, interpela a autoridade policial sobre se havia um mandado para realizar aquela devassa à casa do dr. João Dantas, chamando a atenção, portanto, para o

abuso de autoridade e o autoritarismo da ação, o que permite relacionar a contextos ditatoriais como aqueles que viriam com o Estado Novo (1937-1945) e, anos mais tarde, com a ditadura civil-militar (1964-1985). Essa é uma das passagens do filme que torna possível inferir a estreita relação entre passado e presente, inscrita no fazer cinematográfico.

A câmera passeia pelo ambiente interno daquele espaço, percorrendo as cartas e retratos de nudez dos personagens, enfatizando a exposição da nudez do corpo feminino. Uma voz *off* masculina alerta: “olha lá pessoal, a rapariga do João Dantas” (Parahyba, mulher macho, 8 min. e 48 seg.). As pessoas aglomeradas na entrada da delegacia se voltam para Anayde Beiriz, que se aproxima, ocupando o quadro, enquanto a sua voz *over* reflexiva indaga: “Por que vocês estão fazendo isso com a gente? Qual a nossa culpa? É por que amo João Dantas?” O fotógrafo de reportagem se aproxima para registrar a imagem dela, quando o jornalista, diz para ele: “não, não é ela que interessa” (Parahyba, mulher macho, 9 min e 04 seg.) Tal sequência de abertura do filme encerra-se com um *close up* nos olhos de Anayde, que lacrimojam.

A opção de Tizuka Yamsaki, contudo, toma o tema que comumente interessa, a *Revolução de 30*, apenas como pano de fundo para contar a história de uma mulher desconhecida, nacionalmente, mas que teve a vida, inserida naquele contexto e, diretamente, imbricada àqueles acontecimentos. Com isso, o filme permite estabelecer um diálogo com a perspectiva da História das mulheres e da micro-história, cujas abordagens apenas se iniciavam no Brasil, naquele princípio dos anos 1980. O filme é estruturado como um longo *flashback*, oferecendo passagens da trajetória de vida de Anayde Beiriz.

Entre várias sequências, destaca-se um momento da infância em que a menina Anayde, indiferente para com o rito da cerimônia de crisma da igreja católica, come a “hóstia sagrada”, que simboliza o corpo de cristo. Em outra sequência, de sua juventude, como estudante da Escola Normal, repleta de energia criativa, ela escrevia e declamava poesias com desenvoltura e espontaneidade. Em uma dessas ocasiões, a declamação de um de seus poemas em sala de aula scandalizou a professora, que representava a moral tradicional e rígida da época. O poema em questão destacava o desejo feminino e o prazer do encontro amoroso, com um apelo erótico.

Em outro trecho do filme, ainda estudante, Beiriz decide se relacionar sexualmente com o namorado, sem pudor, afastando-se dos valores tradicionais de defesa da

virgindade, que prescreviam o sexo apenas após o casamento, especialmente para as mulheres. Note-se que, na sequência, Anayde interrompe o envolvimento sexual com o namorado, que fica contrariado, mas retoma o ato, momentos depois, quando, efetivamente, decide realizá-lo.

Outros temas também atravessam o filme. As questões sociais e de classe que impedem a contratação de Anayde Beiriz como professora na Escola Normal, apesar de sua reconhecida competência; o trabalho como professora em uma comunidade de pescadores, em que se aplica o método de alfabetização dialogado com a realidade, em citação ao método de Paulo Freire; a violência física, decorrente do estupro sofrido; entre outros temas, são encenados em diferentes sequências do filme. Em uma delas, adulta, a protagonista indignada com os rigores medíocres daquela sociedade, mas determinada, entra em uma barbearia e corta os cabelos bem curtos, à *la garçonnette*, em gesto de ruptura e de emancipação.

Embora esse tipo de corte de cabelo para as mulheres fosse associado à estética de prostitutas, no Brasil, à época, ele consistia em uma moda parisiense e simbolizava, nos Estados Unidos, após a Grande Guerra, a “nova mulher”, moderna, que “corta seus cabelos, encurta as suas saias, vai trabalhar, economiza dinheiro, começa a assumir o controle de sua sexualidade e torna-se uma figura que precisava ser levada em conta pelas bilheterias do cinema” (Mulvey, 1996, p. 126).

A personagem de Tizuka inscreve-se, pois, na perspectiva moderna das “novas mulheres”, que circulavam em Hollywood e em cidades europeias, mas também em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Paraíba – por que, não? – naqueles idos de 1920. É o contexto de Pagu, de Tarsila do Amaral, de Maria Lacerda de Moura, entre tantas outras mulheres brasileiras que, provavelmente, podem ter confrontando os segmentos reacionários, defensores de valores morais, supostamente em defesa da família, alimentando o “sistema patriarcal”, de dominação masculina. Essa modernização dos costumes, experimentada, especialmente, por mulheres, era fortemente combatida pelos integralistas, naquele contexto de Anayde Beiriz, e pelos apoiadores da ditadura civil-militar (1964-1985), por ocasião da realização do filme.

A “nova mulher” reivindicava o direito ao desejo e ao prazer sexual, não escapando ao cinema de Hollywood, naqueles anos. Filmes passaram a mostrá-las, mas de maneira ambivalente, conforme destacado por Lauren Rabinovitz. De um lado, “Faziam o jogo do novo discurso sobre a sexualidade feminina e, de outro, construíam o corpo feminino como objeto do olhar erotizado. Em outros termos: recuperavam o desejo feminino, mas o colocavam a serviço do patriarcado” (apud Mulvey, 1996, p. 127).

Vale salientar ainda que a protagonista de Tizuka Yamasaki não é completamente ficcional. Anayde Beiriz existiu e o filme resultou de muita pesquisa histórica, conforme assinalado acima. Desse modo, é como destacou Flávia Esteves:

“Tizuka teria, portanto, construído uma Anayde possível, a partir dos fragmentos de sua trajetória que encontrara, e muito de suas próprias percepções havia sido incorporado a estes pedaços de lembranças. Tais recordações se referiam, sobretudo, a um olhar seletivo a partir do presente, mas que guardava como referência também a época em que a personagem vivera e o sentido de suas experiências naquele contexto” (Esteves, 2013, p. 216).

Em relação à sexualidade feminina, mais especificamente, *Parahyba, mulher macho* nos oferece três sequências consideradas eróticas de Anayde Beiriz e João Dantas (duas, internas, na casa de Dantas e, outra, externa, na praia). Não se trata de cenas gratuitas, não são imagens estritamente comerciais de atos sexuais. Trata-se de cenas trabalhadas esteticamente, contextualizadas na trama, que mostram, isto sim, o desejo e o prazer da personagem feminina. Isso não era comum nem mesmo em outros filmes do *cinema de mulheres* no Brasil, nos anos 1970, acarretando incômodo para certa audiência.

A relação amorosa de Anayde e João Dantas se desenrola em várias cenas de festa, sarau, sensualidade e sexo. No entanto, o encontro deles nunca acontece no campo da política. Ela é uma sufragista, que defende mudanças na legislação para garantir o voto feminino e também regulamentar as relações de trabalho. Nessa esfera, a relação entre eles se desestabiliza e Anayde chega a ser agredida fisicamente por Dantas. Ela opta pelo silêncio quando o tema da conversa com ele é política, como uma estratégia para evitar conflitos, o que desvela uma das contradições dramáticas do filme, mencionada pela própria Tizuka Yamasaki (Esteves, 2013).

Uma das sequências que exhibe a relação sexual entre o casal resulta de uma reconciliação, após separação decorrente de um desentendimento político. Para Alômia Silva, em tal sequência,

Anayde “protagoniza uma cena de sexo que tem o poder de emudecer a plateia, como *voyeurs* que olham, pelas telhas, o mais íntimo do casal. Ela ‘o toma’ por cima e seu corpo preenche a tela e os sentidos de quem vê” (Silva, 2008, p.35).

Nesses termos, para a referida autora, dada a centralidade que o corpo da personagem de Tizuka adquire no filme, Anayde “se torna na tela de cinema um *corpo-manifesto*. Ela é construída como a protagonista de um jogo político em que se reivindica para as mulheres o direito não só de amar quem escolhe, de fazer sexo e sentir prazer, mas de expressar essas escolhas, de publicizá-las e, desse modo, de ocupar espaços, inclusive o do seu próprio corpo” (Idem).

Com esses traços considerados ousados, especialmente em se tratando de uma mulher, a personagem rompe com o modelo de donzela casta e recatada, preparada para o matrimônio e a procriação — um ideal difundido tanto nos idos de 1920/1930 quanto nas décadas de 1970 e 1980, no Brasil. A personagem se alinhava, assim, às ideias feministas da segunda onda, que criticavam o denominado patriarcado e defendiam o direito das mulheres às “políticas do corpo”, especialmente em relação ao prazer. *Parahyba, mulher macho* filia-se, portanto, à perspectiva do *cinema de mulheres* no Brasil e, apesar de desenvolver uma narrativa cinematográfica que visava ao público, não deixou de provocar o olhar, por meio da inserção de imagens de uma baleia, um mamífero singrando o mar, em três momentos do filme, fazendo lembrar os desenhos de animais marítimos em *O Anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane. Talvez resida aí um aceno de contracinema de Tizuka Yamasaki.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTE, Alcilene. Cultura política feminista nas telas brasileiras (anos de redemocratização). In: COSTA, Cléria Botelho da; RIBEIRO, Maria do Espírito Santo R. C. (orgs). *Fronteiras móveis: culturas, identidades*. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2013, pp. 229-252.

ESTEVES, Flávia Cópio. Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

JOHNSTON, Claire. Women’s Cinema as Counter-Cinema. In: KAPLAN, Ann. *Feminism and Film*. New York, Oxford University Press, 2000, pp.22-33.

LINS, Leticia. Cineasta rejeita críticas a “Parahiba” e diz temer o assassinato cultural. Caderno B, p. 3, Jornal do Brasil, 03 de setembro de 1983. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=eYoeAAAAIBAJ&sjid=1cwEAAAAIBAJ&pg=2193%2C663970>. Acesso em: 31 de maio de 2024

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 123-140.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SILVA, Alômia Abrantes da. Paraíba, mulher macho: tessituras de gênero, (dessa)fios da história. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Tizuka Yamasaki: a vida invade o cinema*. Brasília: M. Ferani Editora, 2004.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



HISTERIAS

A NOITE ESCURA DA ALMA

por Glênis Cardoso

*“Vivo sem em mim viver
E tão alta vida espero,
Que morro de não morrer.”*

Teresa d’Ávila

A segunda metade dos anos 70 foi um período chave no que concerne ao feminismo no Brasil. O ano de 1975 foi designado pela ONU como o Ano Internacional da Mulher e ações como a realização do seminário “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira” no Rio de Janeiro possibilitou que um número expressivo de grupos de mulheres se formasse pelo país. Viu-se então o surgimento de alguns jornais alternativos, entre eles o *Nós Mulheres*, editado por um coletivo feminista que contava com estudantes, sociólogas e jornalistas. Entre elas estavam Inês Castilho e Cida Aidar.

Em 1981, Inês e Cida se uniram para codirigir um curta-metragem documental com uma equipe majoritariamente composta de mulheres, algo extremamente raro para a época. *Mulheres da Boca* investigava a questão das profissionais do sexo na região do centro de São Paulo conhecida como a Boca do Lixo. O tema da prostituição foi escolhido por tratar, nas palavras de Inês, “da cisão na identidade feminina, entre a puta e a santa”. Foi uma experiência fervilhante, um grupo de jovens mulheres produzindo, se debruçando sobre o tema da exploração sexual feminina, encontrando no audiovisual uma nova forma de se expressar criativamente e de denunciar a situação da mulher. O filme seguinte de Inês, *Histerias* (1983), nasceu do entusiasmo vivido durante a produção desse primeiro curta e dos estudos sobre a neurose feminina feitos por um grupo de psicanalistas ligadas a Cida Aidar, que dessa vez assinava a assistência de direção e com quem Inês coescreveu o argumento e o roteiro.

BASTIDORES DE MULHERES DA BOCA (1981)

Mesmo sem saber do contexto histórico e político da criação do filme, já a partir do título, podemos traçar uma forte relação de *Histeria* com questões de gênero. Histeria, da palavra grega para útero, foi uma condição nervosa caracterizada por emoções descontroladas e associada predominantemente às mulheres. Essa dita “loucura feminina” foi usada como justificativa por trás de uma série de sintomas como insônia, falta de ar, ansiedade, convulsões, dor, espasmos, alucinações, entre várias outras mazelas. Ao longo da história ocidental, vemos uma série de hipóteses colocadas como possíveis causas da histeria, relacionando o comportamento dito anormal de mulheres com doenças relacionadas ao corpo, ao espírito e à mente. Segundo os gregos antigos, a causa seria o comportamento anormal do útero, a infertilidade, a falta de desejo de se casar e a ausência de sexo; já para os filósofos cristãos da idade média, toda causa do sofrimento humano era explicada pelo pecado e alguns pensadores apontavam o excesso de desejo sexual como causador da histeria, as mulheres histéricas eram vistas como vítimas de possessão satânica e eram tratadas com rezas e exorcismos. No início da era moderna, durante o Renascentismo, muitas mulheres histéricas foram acusadas de bruxaria e passaram por interrogatórios e até mesmo execuções. Houve um esforço ativo nos séculos seguintes para desassociar a histeria de questões da alma e dos órgãos reprodutivos, e sim ao sistema nervoso.

No final do século XIX, Freud começou seus estudos com pacientes histéricos e teorizou que a doença era causada por traumas sexuais da infância ou pela repressão. Suas investigações culminaram no nascimento da psicanálise. Ao longo do século XX, conforme novas descobertas nos campos da medicina e da psicologia se desenvolveram, e com a Segunda Guerra Mundial trazendo grandes mudanças no pensamento em torno da saúde mental, os diagnósticos de histeria diminuíram ao mesmo tempo que os diagnósticos de depressão e ansiedade aumentavam. Os avanços científicos também permitiram que condições tais como o transtorno de personalidade histriônica e a epilepsia fossem descobertas, fazendo com que muito do que anteriormente era entendido como histeria fosse reclassificado.

É curioso como essa dita doença, já sem validação médica no século XXI, nos dá um vislumbre da história das mulheres com comportamento desviante no ocidente pelos últimos dois milênios. Por muito tempo, foi mais fácil encontrar a culpa para os problemas médicos e emocionais enfrentado pelas mulheres dentro delas mesmas, por falhas delas – sua repulsa ao matrimônio; sua falta de desejo sexual, ou, o contrário, seu excesso de desejo sexual; o pecado original de Eva; sua vulnerabilidade à possessão pelo diabo – do que lidar com os verdadeiros problemas que levavam a saúde mental das mulheres ao colapso: a imposição dos papéis de gênero e a obrigação de casar e parir; o enquadramento do desejo sexual feminino dentro de uma estreita e quiçá impossível margem do que seria aceitável dentro dos parâmetros sociais de cada época; o pensamento predominante por boa parte da história ocidental de que mulheres eram inferiores e deviam submissão aos seus pais, maridos e irmãos; a infantilização das mulheres consideradas incapazes de tomar decisões com independência e autonomia; a falta de acesso à educação e aos meios de prover para si mesma.

Não posso evitar traçar um paralelo entre o significado da histeria ao longo da história com *Histeria* de Inês Castilho. As menções de Inês a tantas formas diferentes de violência – à igreja católica, à sexualidade reprimida, aos abusos nos relacionamentos românticos entre homens e mulheres, ao racismo, à solidão e ao cansaço maternos, à ditadura – unidas à forma desorientadora do filme com cortes bruscos de som e imagem, uma montagem frenética, mudanças repentinas de gênero entre a ficção, o documental e a performance, nos levam numa jornada inquietante que nos permite experienciar ao longo dos 16 minutos do filme uma dissonância cognitiva intimamente ligada a uma vivência feminina naquele momento do Brasil de 1983, mas que também se conecta a uma loucura compartilhada ao longo dos séculos, por homens e mulheres. Uma loucura causada pelo mundo material, que castiga corpos de carne e osso, mas que se manifesta de diferentes formas também nas jornadas de cada um em busca de alento e consolo psíquico e espiritual.

Assistindo ao filme em 2024, em tempos de capitalismo tardio, após uma pandemia mundial que nos isolou e que eliminou milhões de pessoas, assistindo ao genocídio do povo palestino e à beira do apocalipse climático, vemos as doenças que vieram a substituir a histeria se espalharem mais amplamente pela população. É difícil não traçar relações entre essa doença inventada para explicar sofrimentos causados em grande parte pelas injustiças do mundo, e os novos diagnósticos e os autodiagnósticos embasados em posts nas redes sociais que parecem assolar nossa sociedade. Em algum nível, parece mais fácil procurar doenças – reais ou não – que expliquem porque não conseguimos seguir funcionando dentro de um modo de organização que nos falhou ao invés de pensar em novas formas de cuidar uns dos outros e do mundo. Seguimos fazendo terapia para tentar nos encaixar dentro



de um mundo-máquina desencantado que não nos cabe e não sustenta a vida plena; tomamos remédios para conseguirmos lidar com os sintomas da solidão, da tristeza e dos traumas. Contudo, apesar de nos vermos desconectados e fragmentados, seguimos procurando a beleza, o amor e algo que dê sentido à nossa existência, como todos que vieram antes de nós.

Em *Histerias*, a performance aptamente intitulada de Possessão, coreografada e interpretada pela artista Juliana Carneiro da Cunha, e baseada nas vidas e nas obras de Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz, entrecorta todo o filme e é um de seus pontos altos. Teresa d'Ávila, a freira carmelita espanhola do século XVI, foi uma mística que tinha visões de êxtase religioso. Uma de suas experiências de devoção, sua transverberação, foi immortalizada em uma célebre escultura de Gian Lorenzo Bernini chamada “Êxtase de Santa Teresa”. É notável a sensualidade da obra, o rosto em gozo de Teresa enquanto ela é penetrada pela flecha de um serafim, encontrando na dor um imenso prazer. Nas palavras da própria Teresa “era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus.”

Pensadores cristãos como Teresa d'Ávila e João da Cruz buscavam o prazer da alma pela proximidade a Deus através da abnegação, da oração, da meditação cristã e dos momentos de arrebatamento espiritual. No poema “A noite escura da alma”, João da Cruz fala sobre a crise de fé que se enfrenta antes do raiar do dia e o encontro com o divino ao deixar sua morada terrena, ao morrer e encontrar, enfim, a felicidade eterna ao lado de Deus.

A busca pela dor e pelo gozo que nos livre do sofrimento no plano terreno é antiga. A histeria e transcendência são, em alguma medida, duas faces de uma mesma moeda. As interpretações dessas experiências como doença, possessão, loucura ou milagre têm mais a dizer sobre os contextos em que elas se manifestam e aqueles que lançam tais julgamentos do que as experiências em si. Partindo de um etos feminista ao invés de cristão, eu acredito que existe uma força enorme em apoderar-se das próprias experiências de transcendência e loucura, e apropriar-se das suas emoções com autonomia e discernimento para poder agir em prol do bem comum. É necessário atravessar a noite escura da alma e encarar de frente o que dói na carne, não para morrer e deixar este mundo, mas para encontrar a vida plena na comunhão com ele.

Numa cena marcante de *Histerias*, vemos várias jovens realizadoras num encontro na produtora Tatu Filmes. A própria Inês Castilho, Cida Aídar, Raquel Gerber, Cristina Amaral. São imagens preciosas de uma geração de mulheres que se lançava nessa aventura aterrorizante de fazer cinema em plena ditadura militar. A energia e até mesmo a alegria que vemos nesse encontro não parece estar ali a despeito dos temas difíceis dos filmes dessas mulheres, mas em grande medida por conta deles. Há uma força gerada em dar forma à dor, em acrescentar novas vozes dissonantes para contar outras histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTILHO, Inês. Seis Vezes Mulher, Entrevista com Inês Castilho. [Entrevista concedida a] Laura Batitucci. Blog do Cinema, Instituto Moreira Salles, setembro, 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/seis-vezes-mulher/> Acesso em: 14 de maio de 2024.

TASCA, C., RAPETTI, M., CARTA, M. G., & FADDA, B. (2012). Women and hysteria in the history of mental health. Clinical practice and epidemiology in mental health : CP & EMH, 8, 110–119. <https://doi.org/10.2174/1745017901208010110> Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3480686/> Acesso em: 14 de maio de 2024.

D'ÁVILA, S. Teresa. Livro da vida. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010. Kindle.
GUERRA, Nayla. Entre pagamentos e resistências: Curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985). São Paulo: Alameda, 2024.



MAR DE ROSAS

CHOQUE É FALAR DAS ESTRUTURAS DE PODER E DA CONDIÇÃO FEMININA COM TODAS AS LETRAS, HUMOR E MUITO CINEMA

por Flavia Guerra

Há 44 anos, a cineasta Ana Carolina dirigia e lançava “Mar de Rosas”, o primeiro filme da chamada Trilogia da Condição Feminina que a diretora completou com “Das Tripas Coração” (1982) e “Sonho de Valsa” (1987). Na época, como ela mesma disse para a autora deste texto, “foi um choque”. O longa estrelado por Norma Bengell e Cristina Pereira marcou época e, não por acaso, é obra incontornável quando se fala do cinema brasileiro não só realizado durante a Ditadura Militar, mas em toda sua história.

“Foi um choque na época porque falou de muita coisa que estava lá e sobre as quais não se falava”, pondera a diretora, em conversa breve, mas essencial, para se olhar em perspectiva a obra não só do ponto de vista de quem vê, estuda e ama cinema, mas de quem, em um Brasil ainda arcaico, ditatorial, machista e moralista, para se dizer o mínimo, ousou falar do que sempre “esteve lá” e hoje olha sua própria obra e trajetória em perspectiva.

Ana Carolina, que deixou a carreira na área médica aos 21 anos para estudar cinema e se tornar cineasta, tinha 33 para 34 anos quando filmou “Mar de Rosas”. “Este filme está longe para mim; apesar de ele ser um marco na minha trajetória, está longe. Eu acho hoje que ele era muito audacioso, mas, ao mesmo tempo, acho que ele não tem nada demais. Ao mesmo tempo, acho que ele deve ter (alguma audácia). Se não, isso não ocorria”, analisa Ana, hoje aos 80 anos, em um dos intervalos dos últimos dias de filmagem do documentário que dirigiu e que lança em breve sobre o artista Emiliano Di Cavalcanti.

“Na época, eu não achava nada demais e até assustei com a recepção. Foi muito complicado, mas era meio agressivo. Na verdade, achavam que o filme parecia agressivo de alguma maneira. Foi difícil para mim, mas continuei. Não foi nada demais”, completou com a certeza de quem encerrou, com a trilogia, um ciclo de sua vida e obra para abrir novos caminhos com obras que seguiram como “Amélia” (2000), “Gregório de Mattos” (2004), entre outros.

Ao analisar, em um mundo contemporâneo em que personagens femininas do cinema

nacional e internacional já romperam com tantas barreiras, o que há de agressivo em “Mar de Rosas” e, principalmente, nas atitudes de sua protagonista maior, a garota Betinha (a então estreante Cristina Pereira), que chocou, agrediu, irritou a opinião pública do final dos anos 1970?

Talvez o que era agressivo na época era a história de mulheres muito reais, que, insatisfeitas com seu casamento, com a opressão e a falta de diálogo dentro da própria casa, com a perspectiva de repetir o que a mãe enfrentava com o pai, que, ainda que em tons exagerados e por muitos lidos como surrealistas, ousam quebrar as engrenagens que mantêm tudo sempre igual, na mais perfeita normalidade que, de normal, não tem nada.

Antes de adentrar mais o que foi, e talvez ainda seja, lido por muitos como um filme agressivo, vamos à trama deste road movie, que também é uma comédia com tons surrealistas (ainda que não seja surrealista per se), é metafórico, alegórico e, talvez, até um drama: “Em uma viagem de carro ao Rio de Janeiro, Felicidade (Normal Bengell) confronta o marido Sérgio (Hugo Carvana) sobre os problemas de seu casamento, que enfrenta um impasse pelo fato de o marido jamais ser capaz de ouvir e dialogar com a mulher, exausta de falar sozinha. No banco de trás, a filha adolescente do casal, Betinha (Cristina Pereira), ouve tudo com incômodo e, ao mesmo tempo, tédio, o que evidencia que as brigas são corriqueiras”.

A garota brinca com o pai, meio atazanando, mexendo em sua orelha, seu cabelo. Há um misto de irritação e até mesmo de afeto da filha pelo pai. A mãe a repreende e pede para que ela fique quieta, pois Betinha é a própria voz do absurdo que começa a se formar diante do espectador.

Numa parada em um hotel, Felicidade e Sérgio discutem novamente. Em meio à briga, ela tenta matar o marido com uma navalha e, convencida de que ele morreu, foge com Betinha de volta a São Paulo, mas em um certo ponto percebeu que está sendo seguida por um fusca guiado por Orlando Barde (Otávio Augusto), um “meganha” de seu marido.

Curiosamente, Felicidade, sem nenhuma estabilidade emocional para continuar a viagem, concorda em pegar carona com Barde; eles param em uma cidade do Vale do Paraíba que, não por acaso, é uma destas pequenas cidades em que tudo é como sempre foi. Felicidade, em meio a uma confusão geral depois que Betinha ameaça fugir, é atropelada. A partir daí, a história que tinha tons mais exagerados entra em uma espiral de quase delírio surreal e, ao mesmo tempo, ações muito reais. É o choque entre o real das cenas, o delírio dos diálogos, deslocados em relação às ações, e os tempos criados que causam o maior impacto na forma de “Mar de Rosas”.

Eles vão parar na casa de Dona Niobe (Myriam Muniz, sempre genial), que acode Felicidade. Casada com o Dr. Dirceu (Ary Fontoura), um dentista que atende em um cômodo da casa, nunca deixou faltar nada para a mulher, mas que é um poeta frustrado, e os diálogos que se seguem causam tanto estranhamento quanto riso e desconforto. Há um descompasso entre o que se fala, o que se vê, o que se lê como lógica e verossimilhança. Pode parecer tudo alegórico, mas a realidade, o cotidiano, o poder vigente não parecem muitas vezes diálogos do absurdo repletos de dissonância e hipocrisia?

Betinha é uma das grandes responsáveis pelo estranhamento que o filme nos provoca e um de seus grandes acertos. O fato de Cristina não ser mais uma adolescente também é estranho no primeiro momento, mas há duas leituras possíveis. Ou, em uma abordagem mais alegórica, ela é uma jovem mulher que não abandonou ainda sua condição de menina e, no que hoje se convencionou chamar de “coming-of-age”, vai amadurecer e passar por um trauma e tanto para isso. Ou, em uma leitura mais



livre, Cristina é tão genial no papel que, não importa se não é mais adolescente ou pré-adolescente, pois seus trejeitos, caras, bocas e olhares de profundo tédio diante do bolor das estruturas e dinâmicas sociais e de gênero nos fazem esquecer da suposta verossimilhança já na primeira sequência.

Alter ego da diretora e de toda uma geração de jovens da época, ela é perspicaz, sagaz, observadora, ácida, questionadora e age conforme seus arroubos adolescentes que de bobo não têm nada. Os provérbios, cantigas e frases prontas que ela profere com tanta reverência como se fossem uma lei são quebrados também por ela, que os usa para criar estranhamento e provocar. “É lei, mas não se pode desobedecer a lei. Ou pode?”, diz ela em determinado momento crucial, próximo ao desfecho genial da trama.

Betinha e sua irreverência, do sentar como quer, do falar o que quer e, principalmente, agir como quer, talvez seja o que foi lido como agressivo pela sociedade padrão brasileira dos anos 1970. “Hoje não é agressivo nada. O que tem no ‘Mar de Rosas’ tem na televisão hoje”, rebate Ana Carolina.

De fato. O que era mais agressivo? Uma adolescente que não teme o agente da ordem, um Otávio Augusto impecável no papel de capanga, cujo grande talento é fazer com que as pessoas o obedeçam, ou o tal agente da lei que trata a tudo e todos com truculência e autoritarismo? E mais: que trata Felicidade e, por consequência óbvia, as mulheres com desprezo e truculência?

O fato de a angustiada Felicidade só encontrar meios trágicos para mudar sua história e de Betinha escrever sua própria história seja lá com os meios que forem necessários chocaram mais que um homem a serviço da ordem vigente que as trata com brutalidade e violência. Se isso não diz muito sobre a sociedade brasileira da época, o que dirá?

É justamente a reação que “Mar de Rosas” provocou, um dos pontos que fazem do filme uma obra essencial para se entender o contexto de autoritarismo e machismo em que foi realizado. Mais do que isso, hoje, em perspectiva, o torna também atemporal e, ironicamente, atual. Ao iniciar sua trilogia da condição feminina, Ana Carolina partiu de um ponto de vista muito pessoal, subjetivo, pois tratava de questões que diziam respeito às suas inquietações como jovem brasileira, mas acertou em cheio os corações e mentes de todas.

A propósito, quando questionada pela também genial Suzana Amaral (1932 - 2020) no programa Roda Vida (TV Cultura) em 1994 se com seu novo filme “Amélia”, que ela se preparava para rodar, optaria por uma “narrativa mais clara” e linear, mais compreensível para o público em geral, Ana respondeu: “Meu cinema já mudou. A trilogia acabou. Eu parei de falar de mim. Eu vou filmar diferente, (...) Narrativa linear eu jamais terei. Eu vou falar de uma coisa sempre no meu estilo, no meu ritmo, com meu corte, com meu humor. (...) Isso de ‘O que será que ela quis dizer?’ isso vai ter. Eu gosto de ser assim.” E emendou dizendo que o público jovem adorava seus filmes, o que é fato. Juntos, “Mar de Rosas”, “Das Tripas Coração” e “Sonho de Valsa” foram vistos nos cinemas por mais de dois milhões de espectadores.

Sua grande ousadia foi simplesmente falar do que não se ousava falar. Ser o que não se ousava ser pelo menos não nas telas da TV e do cinema. Felicidade, Betinha e até a conservadora, mas deliciosamente contraditória, Dona Niobe não são o padrão das personagens televisivas da época. Não são mocinhas e nem senhoras comportadas. São, ainda que em tintas que beiram o surreal, transgressoras e incômodas, que, cada uma a seu modo, questionam a estrutura de poder dentro de casa e das famílias para, então, questionar a grande estrutura de poder político, social e econômico.



"Cinema existe para isso. A gente tem que ter minimamente uma margem de abuso, já que as pessoas que vivem do dinheiro comercial não podem abusar de nada porque dão prioridade para o dinheiro que ganham. Não tenho rabo preso com isso não", respondeu quando questionada por esta autora sobre a ousadia de suas personagens.

A escolha de Norma Bengell para viver Felicidade (mais uma das ironias finas da cineasta, que escolhe nomes de seus filmes e personagens como ninguém) também confere uma camada a mais ao longa. Estrela de clássicos como "Os Cafajestes" (1962), de Ruy Guerra, o primeiro no frontal do cinema brasileiro, que lhe rendeu perseguição da ala conservadora, da igreja e até da TFP (Tradição, Família e Propriedade), ela foi de vedete do teatro à musa do cinema transgressor. Foi também a prostituta Marli de "O Pagador de Promessas" (1962), Palma de Ouro em Cannes, cujo sucesso também projetou sua carreira no exterior. Foi também a Mara de "Noite Vazia" (1964), de Walter Hugo Khouri. Norma era feminista convicta e participava ativamente dos movimentos pelos direitos da mulher. Em tempo, Felicidade quer ser feliz e chega a falar em divórcio. Na "vida real", a Lei do Divórcio só foi sancionada em 26 de dezembro de 1977. Antes, as mulheres que se separavam tinham que se contentar em serem desquitadas.

No entanto, se, nas artes e no cinema, as personagens femininas já avançaram e falam (quase) tudo que pensam e conquistam (quase) tudo que querem, na vida real Ana Carolina não é tão otimista. "Agora talvez a gente já saiba e pense que é possível falar. Mesmo assim, eu não acredito. Acho que ainda não dá. Parece que dá, mas não dá."

Este "não dá" para falar - pelo menos para ser escutada com ouvidos atentos e acolhedores, dispostos a não fazer chacota ou censurar anseios legítimos como os de Felicidade, que sonha ainda com um casamento harmonioso, idealizado por ela e por gerações de mulheres de sua família - exige, talvez, que se grite ou que se aja. Já que não dá para falar de tabus incrustados em cada linha dos diálogos e dinâmicas da aparentemente normalidade, é o exagero, beirando a alegoria e o surrealismo, com toques de histeria, que ganham voz e gritam em "Mar de Rosas".

Betinha repete os lugares-comuns da língua, e da sociedade, com deboche e tédio. Dona Niobe brinca com as palavras e irrita Dr. Dirceu, o poeta que também devolve ora versos cortantes ora parnasianismos irritantes. Da boca de Barde só se ouvem ordens, brutalidades e obviedades. De Felicidade, é a angústia de quem está diante do abismo que soa alto. Não é possível ter o que se quer. Ou se rompe a corda ou ela vai continuar levando gerações de mulheres para a forca da tradição que as amordaça, emudece e ridiculariza. A linguagem e o estranhamento que ela causa ao escancarar as dinâmicas que se repetem e amordaçam é um personagem à parte no roteiro criado por Ana Carolina, Alice e Isabel Câmara.

Betinha, a nova geração, nutre afeto pela mãe que a oprime e também a ama. Mas não se deixa arrastar junto nem a cada puxão de braço que toma. Se Felicidade matou seu pai, e ela quer se vingar disso, a garota também entende que é preciso matar a mãe, pelo menos metaforicamente, para construir um novo futuro. Só que a garota vai a vias quase de fato na metáfora e um fogo aqui, um desejo de soterramento ali ou são lidos pela chave do surreal ou da alegoria.

No entanto, ainda que surreais e *no sense*, as situações de "Mar de Rosas" acontecem com



muito realismo. O caminhão que soterra um quarto da casa do dentista é apenas um caminhão comum de terra. A lâmina que pode cortar a mãe é apenas uma simplória lâmina de barbear bem escondida em um sabonete. E por aí vamos. É o contraste do que é extremamente factível com o alegórico que cria o ruído necessário para nos tirar do lugar de conforto e nos chacoalhar, angustiar, fazer rir, emocionar. A violência que nos assola cotidianamente é real e palpável, ainda que pareça muitas vezes irreal e surreal.

Se em “Getúlio” (1974), seu primeiro longa de sucesso, Ana Carolina delineou e também superou a figura do grande pai da pátria, em sua trilogia da condição feminina, ela matou de vez o pai, o patriarcado, a mãe e as amarras que as mantinham oprimindo suas filhas.

Mas tratar da opressão de Barde e sua obsessão por manter a ordem e se fazer obedecer, e cumprir ordens seja quais forem, é uma forma engenhosa de também discutir, enfim, o poder ditatorial da época. Afinal, a serviço de que dinâmica uma ditadura militar estava quando se pensava no papel da mulher e no tratamento bárbaro que as presas políticas receberam no período? Como disse a cineasta, cinema existe para isso e é preciso ter minimamente uma margem de abuso, inteligência e coragem para tal.

Vale dizer que se em “Mar de Rosas” é a família quem capitula, em “Das Tripas Coração” (1982) é a escola e suas dinâmicas cruéis e muitas vezes patéticas que é escandorada. Já “Sonho de Valsa” (1987) é a vida íntima e amorosa que está em cheque.

O cinema de Ana Carolina não é exatamente surrealista e nem mesmo realista, mas nos joga sempre numa arena de desconforto que fascina e também repele. “Eu não sou surrealista. Eu não tinha noção exata do que eu estava fazendo, mas surrealista não era. Talvez eu fosse abusada.”

Este abuso, ou ousadia, é o que constrói não um surrealismo das imagens oníricas, mas há uma lógica do absurdo que nos leva a um extremo tido como “normal” em cena.

Para Ana Carolina, a dramaturgia brasileira “sofreu um impacto tão violento com a dramaturgia imposta pela TV - que é muito precária - que então tudo que sai do padrão assusta. Mas não é para assustar, não é feito para assustar. É absolutamente real. Não há nada de irreal ali”.

O fato é que Betinha, a verdadeira protagonista desse mar revolto, ainda que exacerbada em suas caretas, bocas e “soluções”, reverbera as angústias e desejos das adolescentes da geração de Ana Carolina. “Se ela não fosse real, eu não seria assim”, afirma a cineasta.

E se Ana Carolina não fosse assim, certamente novas gerações de cineastas e brasileiras não teriam o abuso de continuar soterrando, cortando e incendiando as histórias que escolheram para as mulheres muito antes de elas poderem traçar suas linhas, seus caminhos, diálogos e até frases prontas, que, ditas em outros contextos, criam novos textos, contextos e narrativas.

Ana, que nunca posicionou seu cinema no lugar do feminismo, ao criar personagens femininas que querem romper com tudo, fez um cinema feminista sem exatamente querer fazê-lo. “Não quis pegar o caminho mais fácil. Minha militância é no cinema e não no feminismo. Para ser feminista, tem que ter uma militância feminista. E isso me chateia porque não quero ter militância nenhuma. A única militância que preciso ter é com minha profissão.

Ao mesmo tempo que faz militância sobre sua profissão, conta a história de mulheres inesquecíveis. “Porque vivo sob esta condição”, rebate Ana. Ao final, como ela também pondera, se foi pioneira ao tratar de algo que era muito dela, mas também de todas as mulheres brasileiras, é porque falou do que já existia. “Se não existisse, como eu faria?”

A questão, justamente, foi falar. E falar em um momento histórico em que Ernesto Geisel era presidente e o País estava exausto depois de quase 15 anos de Ditadura. As forças inimigas eram imensas, mas havia uma dose de criatividade inerente à resistência.

Para a cineasta, lutar era um estímulo. “É muito bom e estimulante ter um inimigo visível. Quando a gente não tem um inimigo visível, a gente fica pior. Hoje está pior, pois não se sabe para onde exatamente mirar. Não ter um inimigo para se bater na cara dele é muito mais chato. E tem coisas que a gente não pode fazer.”

Depois da trilogia e com a redemocratização do Brasil, o cinema de Ana Carolina continuou e se expandiu em “Amélia” (2000), “Gregório de Mattos” (2003), “A Primeira Missa” (2014), “Paixões Recorrentes” (2022) e em breve “Nem Tarde Nem Nunca”, sua próxima ficção. Mas a trilogia da condição feminina vai continuar reverberando sua audácia, seu humor fino e ácido e ser sempre um choque à primeira mirada. Justamente porque fala, com verborragia e com linguagem cinematográfica sofisticada, do que até hoje, em muitas instâncias, ainda não se ousa falar com todas as letras.

Com o perdão da expressão clichê, “Mar de Rosas” continua, sim, atual. Mas quais instâncias

de poder, quais mordças Betinha hoje queimaria? Que cara tem o Barde hoje? Nem nós do nosso tempo e nem a cineasta temos necessariamente a resposta. “Para isso é preciso ter um inimigo visível. A gente precisa saber com que inimigo está lutando e com que armas se está brigando. Agora, hoje, é um pastiche.”

No caso de Mar de Rosas, a briga era com a Ditadura, com o machismo, com a família, com a escola, com tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Programa Roda Viva com Ana Carolina - 1994 - TV Cultura - Disponível em: <<https://youtu.be/lphpUOvuH3I?si=RQPzgIXQkscIwgNX>>

“As Narrativas Femininas na Obra de Ana Carolina” - Luiza Lusvarghi - “Mulheres Atrás das Câmeras - As Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018”. Editora Estação Liberdade.

“Ana Carolina”. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547907/ana-carolina>>. Acesso em 1º de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia



MARIA GLADYS UMA ATRIZ BRASILEIRA

GLADYS POR BENGELL - AMIZADE ENTRE MULHERES NA VANGUARDA

por Fernanda Pessoa

Amizade entre mulheres é uma das relações mais poderosas de se ver, na vida e no cinema. Nas telas, foi raro por muito tempo encontrar personagens femininas fortes, complexas e amigas – duas atrizes então, quase impossível: a relação estaria sempre permeada pela rivalidade. Em “Maria Gladys – Uma Atriz Brasileira” (1979), Norma Bengell e Maria Gladys desafiam esse estereótipo patriarcal. O curta, pouco visto na época¹, encontra nova vida ao estar disponível no YouTube, em pesquisas recentes que finalmente jogam luz na produção feminina do período² e com o interesse da nova geração sobre a avó de Mía Goth, criadora e criatura do cinema de terror atual.

Nos anos 1970, a camaradagem entre homens prevalecia no Cinema Novo e no Cinema Marginal, onde raramente havia mulheres diretoras. Era preciso estar em frente às câmeras, muitas vezes em papéis de musas românticas ou eróticas, com poucas personagens cuja existência não estava subordinada a um personagem masculino. Na pornochanchada, gênero mais visto e produzido da década, o corpo feminino era explorado para gerar grandes bilheterias.

É no declínio desse contexto que se dá o encontro fílmico entre duas grandes atrizes e criadoras brasileiras. De um lado da câmera, Norma Bengell, mais lembrada por ser uma atriz sex symbol, mas que era também ativista pela democracia e feminista. Do outro, Maria Gladys, atriz considerada mais alternativa, figurinha carimbada do Cinema Novo e Marginal. As duas haviam atuado juntas dez anos antes em O anjo nasceu (1969), de Julio Bressane, onde suas personagens eram submetidas a diversos tipos de violência, culminando em um feminicídio duplo. Se no média de Bressane ambas praticamente entram mudas e saem caladas, no curta feito em parceria a fala é toda delas.

Ao voltar do exílio em Paris, onde havia convivido com importantes grupos feministas, como *Les Insoumuses*, e participado da equipe do filme *Inês* (1974), da também atriz e ativista Delphine Seyrig, Bengell traz ideias frescas que se tornarão um *leit motiv* em seu trabalho na direção. Ela planejava realizar uma série de filmes intitulada *Mulheres do Cinema*, na qual retrataria atrizes e diretoras, além de propor filmes sobre mulheres revolucionárias. Esse primeiro filme dirigido por Bengell foi o único realizado da série não concluída. Nos diálogos registrados no curta, Bengell cita o projeto ao justificar o curta a Gladys, que temia que este fosse uma “egotrip”, afirmando que realizaria “outros curtas sobre outras mulheres tão sensacionais” quanto ela e cravando: “nós atrizes queremos o paraíso agora”.

O primeiro longa dirigido por Bengell, *Eternamente Pagu* (1985), seguiu a ideia de filmar mulheres excepcionais. A diretora também planejava continuar a parceria com Gladys em um longa sobre Maria Bonita, no qual Gladys desempenharia o papel principal. Existem registros sobre o desenvolvimento desse projeto inacabado na Cinemateca Brasileira, e só nos resta imaginar como seria a Maria Bonita de Gladys dirigida por Bengell.¹

No curta, a relação das duas se revela em um registro íntimo, com muitos primeiros planos e close-ups, e diversos diálogos entre Gladys em *on* e Bengell em *off*. Bengell incorpora os bastidores do curta, deixando reclamações de Gladys, claquetes ou indicações da diretora para a atriz repetir uma frase ou o operador de câmera fazer um zoom. Gladys fala olhando diretamente à câmera, não existe quarta parede. O curta é uma criação conjunta das duas, quebrando a hierarquia entre diretora e intérprete, seguindo a lógica dos filmes-retrato do período.

Gladys aparece em cenas íntimas, de camiseta e calcinha em sua varanda cheia de plantas, ou sentada em sua sala no contraluz. Em um plano curto, surge sem blusa, exibindo seus seios nus enquanto relata com humor como mostrou os peitos na peça *O Chão dos Penitentes* (1965), ganhando o apelido de “Gladys e seus peitinhos”. Em diversos textos sobre a peça, Gladys é considerada “a primeira atriz séria a ficar nua”, mas é importante lembrar que Bengell já havia protagonizado o primeiro nu frontal do cinema brasileiro em *Os Cafajestes* (1962) três anos antes. Este é mais um ponto em comum entre as atrizes. Sem adotar uma postura moralista, Bengell decide mostrar o corpo de Gladys em um plano médio, acompanhado de uma fala alegre da atriz sobre seu próprio corpo. Nem toda nudez será castigada ou objetificante; importa a forma como é apresentada e a relação da atriz com o plano.

Gladys retoma sua carreira, contando que começou dançando rock no espetáculo de Carlos Imperial e listando os países para onde já viajou, ao que Bengell exclama: “Gladys, você é uma atriz brasileira!” A trilha Índia, na voz de Gal Costa, reforça a ideia de que Gladys é uma atriz tipicamente brasileira – algo que Bengell talvez não identificasse nela própria, devido à sua ascendência europeia e tipo físico frequentemente comparado a Brigitte Bardot. O que Bengell vê em Gladys não é motivo de competição ou comparação, mas sim de celebração. Duas grandes atrizes se olham, se reconhecem e se admiram². Parafraseando a resposta de Maria Gladys à intervenção de Norma Bengell: “Que coisa boa!”

1 - Em um primeiro momento, Bengell seria a diretora, mas o filme depois é registrado como tendo roteiro da atriz e direção de Neville de Almeida. Mais informações em Patrícia Machado e Thais Blank (2024).

2 - Paula Gaitán, outra grande mulher do cinema brasileiro, olhou para Gladys quase 30 anos depois em *Vida Maria Gladys* (2008), que quase poderia ser uma continuação longa do curta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPERANÇA, H. *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCAR, São Carlos. 2020.

GUERRA, N. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda. 2023.

MACHADO, P. e BLANK T. *Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell*. DOC On-line. 94-115, 2024.





OS HOMENS QUE EU TIVE

por Cecília Barroso

O ano era 1973. Chegava aos cinemas brasileiros o longa-metragem “Os Homens Que Eu Tive”, o primeiro dirigido por Teresa Trautman. Àquela época, ela era a única mulher com um longa na praça e, mais, estava fazendo história levando às telas uma história pela perspectiva da mulher. Tudo isso em plena ditadura, com todo o aparato da censura, mas a película havia sido liberada. Estava há um tempo em exibição no Rio e em Belo Horizonte, e prestes a estreiar em São Paulo, quando o general Antônio Bandeira, então diretor-geral da Polícia Federal, mesmo sem ter visto o filme, ordenou que todas as cópias fossem recolhidas. Diz-se que ele recebeu um telefonema de uma senhora de Minas Gerais que afirmou que um filme com esse título não poderia “ser algo que preste”¹. Daí em diante o filme foi reformulado na mente dos censores e se transformou em um parecer furioso, assim concluído:

“Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito para justificar a vida irregular de mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal todas as investidas irregradas da insaciável mulher.”²

Toda a repulsa era causada pelo argumento, pois o filme, embora tenha sido citado como erótico por alguns dos veículos de imprensa às vésperas de seu lançamento, nada tinha disso. Estava muito distante dos filmes produzidos nos anos 1970 durante a ditadura militar no Brasil e recebiam a mesma definição. “Os Homens Que Eu tive” conta a história de Pity, uma mulher livre e consciente de sua sexualidade. Casada com Dôde, vive uma relação poliamorosa com ele – que também tem uma namorada – e seu amante, Sílvio. Os três chegam inclusive a morar juntos e constroem um ambiente divertido e saudável. Pelo menos até Pity se aproximar de Peter, antigo amigo de seu marido, para montar um filme e se apaixonar.

1 - O Estado de S. Paulo. 12/08/1980, p. 20

2 - Parecer 4680/75. Título: Os homens e eu. Emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas em resposta à solicitação da produtora Herbert Richers após os cortes solicitados por parecer anterior, bem como a alteração de título.

Dôde e Sílvia caem na armadilha da posse e não sabem lidar com o próprio ciúme. Pity vai viver com o novo amante, Peter, apenas para descobrir como as coisas se repetem e, buscando romper com a influência estrutural, que segue presente até hoje, continua sua jornada onde vive novos amores na casa da amiga Bia, depois na república que as duas vão morar. O dono deste local é o artista plástico Torres, com quem a protagonista, depois de outras experiências, estabelece um relacionamento mais estável e engravida. Após o retorno do marido, ela volta a viver em uma relação poliamorosa.

Complexo em seu enredo, especialmente considerando-se a época de seu lançamento, o filme aborda muitas questões que já abalavam aquilo que se estabelecia como o aceitável como padrão para a sua época. O que, de certa forma, demonstra uma vitória pela liberação na primeira análise pelos órgãos de censura. Para além da ousadia do título, era um filme dirigido por uma mulher de apenas 22 anos em um ambiente dominado majoritariamente por homens e trazia elementos interessantes. A aura hippie com teor político, que estava naquele viver em comunidade na república de artistas do grupo partindo em viagem pela América do Sul, dizia algo que não foi percebido.

Mas era mesmo o papel da mulher na sociedade que se destacava em tela. Pity contrariava a conformidade de décadas, ou até mesmo séculos, de sujeição e subjugação ao homem como aquele que tem o direito a fazer o que e aquilo que elas não podem. No cinema da época, e não só da época, pode-se dizer, a mulher e o corpo feminino estavam em tela para servir como um objeto de consumo. Como então era possível que essa mulher tivesse vontade e definisse quem ela iria querer, como ela iria exercer o seu próprio desejo? Da mesma forma, apenas aos homens era permitido viver com duas mulheres. A elas, isso só seria possível, quem sabe, se um dos parceiros fosse um fantasma.

Para além do prazer e do sexo, a única condição aceitável a uma mulher era viver nos padrões de domesticidade, onde cuidar da casa e dos filhos fosse o seu principal objetivo de vida. E Trautman traz isso para o seu filme, ao contrapor Pity e sua irmã, uma mulher que vive dentro da estrutura patriarcal e sofre com seus dogmas e determinações. Quando Pity recebe a sobrinha, que diz que a mãe não para de chorar ou ela mesma chega à república com suas três crianças após sair de casa por causa da traição do marido, a diretora expõe o choque entre as duas realidades.

Quando o filme sai de cartaz, não é porque é explícito, porque chocara por suas cenas de sexo. A película, ao contrário de tantas contemporâneas a ela, tem apenas uma cena, filmada com muita delicadeza, e outras insinuadas sob lençóis ou que indicam relações ocorridas. A verdade é que o filme passa a ser considerado uma ameaça às instituições patriarcais, ao casamento, à posição da mulher como ser submisso dentro de uma relação e na sociedade de maneira geral. Isso está bem explícito no parecer da censura: “A bem da moral, bons costumes, à instituição do casamento, à sociedade, das pessoas normais e de bem, somos pela NÃO LIBERAÇÃO [grifo original]”.

Toda a virulência da atuação dos órgãos de controle e censura contra o filme demonstra a grande preocupação com a suposta influência que o título poderia causar. Com a liberação dos documentos no projeto memória e sendo este um dos casos mais emblemáticos do período, é possível ver a limitação das autoridades no tratar com a arte. Foram quase sete anos até que o filme retornasse aos cinemas, numa verdadeira via crucis da diretora, que também assinava o roteiro e a produção, além da produtora Herbert Richers, com vários recursos, tentativas de cortes, mudanças de nome, mas a perseguição era implacável. Foi assim que surgiu o nome “Os homens e eu”, que Trautman nunca aceitou. Segundo ela, inclusive, se o filme se chamasse “As mulheres e eu” a proibição sequer teria sido cogitada³.

Algo que faz pensar que o fato de ser uma mulher por trás do título, retratando uma mulher liberada, tornara tudo mais difícil. Trautman ficou marcada pela ditadura, tendo dificuldade de emplacar novos projetos, e só em 1980, durante a abertura política, o filme voltou aos cinemas. Era outro contexto social e “Todos os homens que eu tive” perdeu muito de sua força e seu impacto. Não recebendo a atenção devida, deixou de ser reconhecido pela potência e por todas as suas qualidades artísticas, em especial por tudo aquilo que significara.

Impressiona o modo como Trautman trata a sua história, de maneira muito simples e direta, sem rodeios, trazendo o espectador para perto de seus personagens e tornando-os íntimos de ambientes e situações. É uma abordagem natural, que se baseia no trabalho com os atores, tendo controle daquilo que propõe, mas ao mesmo tempo construindo junto com eles cada uma daquelas personas. Os personagens satélites têm ótimos momentos, como quando Gracindo Junior e Gabriel Arcanjo, Dôde e Sílvia, respectivamente, se olham ao ver sua mulher passar bronzeador em Peter, vivido por



Arduíno Colassanti. Ou mesmo quando Milton Moraes, Torres, anda pela casa procurando por ela e só encontra portas fechadas.

Porém, é mesmo Darlene Glória no papel de Pity que chama todas as atenções. No auge de sua carreira, após ser premiada por sua atuação como Geni em “Toda nudez será castigada”, adaptação da peça de Nelson Rodrigues para os cinemas por Arnaldo Jabor, a atriz está livre, leve e solta e alcança outro registro como a protagonista que não quer mais nada além de se encontrar e ser feliz. Vivendo alguém que, de certa forma, traz traços da própria diretora, consegue estabelecer a mistura de experiências e compor uma personagem fascinante em tempo e complexidade. É fácil entendê-la e acompanhá-la, buscar com ela as respostas.

Originalmente, a personagem não havia sido escrita para Darlene. Na verdade, ela tinha sido pensada para Leila Diniz, que era um símbolo dessa liberdade que acaba sendo tão característica de Pity. A atriz chegou, inclusive, a dar algumas dicas para o roteiro e a escrever alguma coisa junto com Trautman. Faltavam apenas dez dias para o começo das filmagens quando Diniz morreu em um acidente de avião quando voltava de uma viagem à Austrália. A diretora resolveu parar tudo e reescrever o roteiro. Foi quando Darlene foi chamada para assumir o papel e ele todo foi adaptado para ela, que passou a construí-lo com Trautman durante as filmagens⁴.

Quando se pensa em referências, o que se percebe em “Os Homens Que Eu Tive” é que ele busca um cinema próprio. Há um certo sentimento de Nouvelle Vague e algo de Agnès Varda, em especial de seu filme “As duas faces da felicidade”, de 1965, mas há muito de Brasil e um jeito especial de lidar com a imagem, com os enquadramentos e de compor as cenas. Além dessa maneira própria de lidar com os personagens e com a conexão estabelecida entre eles, em estruturas circulares que despertam a curiosidade e fortalecem o vínculo com os espectadores, dando força à narrativa.

Há um conforto no encontro do público com esse universo criado. Seja pelo cuidado com a ambientação, a escolha das locações como com a fotografia, assinada pelo diretor Alberto Salvá, que assinou os longas “Um homem sem importância”, “Revólveres não cospem flores” e “Ana, a libertina”, esses dois últimos com assistência de direção da diretora. As cores do longa e sua aura solar trazem aquilo que faltava em um momento onde a frieza e a dureza estavam muito presentes fora das salas de cinema. Outro ponto é a música, e, aqui, mais uma sutileza da Trautman ao inserir uma canção criada por um compositor exilado e que traz a essência da personagem e do filme.

Enquanto alguns títulos, os mais reverenciados, enfrentavam o sistema buscando a crítica política, a esmagadora maioria apostava no sexo, afinal a pornochanchada nada mais é do que um meio de afrontar e também se anestesiar do sistema. Já “Os homens que eu tive” busca outro caminho. Sem se furtrar de trazer a política, explicitamente em certas situações – como a já citada república de artistas – e, mais elaboradamente, quando resolve se assumir enquanto manifesto, pois a representação da mulher por uma mulher também é política. E é difícil falar o que não seria no cinema e no filme.

Com seus 20 e poucos anos, a diretora foi longe e atingiu seu objetivo, ainda que por pouco tempo em cartaz. Obviamente que há no filme uma certa ingenuidade quando se olha para além disso

4 - Paula Gaitán, outra grande mulher do cinema brasileiro, olhou para Gladys quase 30 anos depois em Vida Maria Gladys (2008), que quase poderia ser uma continuação longa do curta.

e se mergulha mais fundo na particularidade da personagem. Há uma facilidade na solução de seus problemas amorosos e um apego a essa questão maior do que a todo o resto, embora se guarde algum tempo para que se conheçam os outros interesses da protagonista. Se isso já se notava nos anos 1970, em 1980 ficou mais evidente, o que foi um problema para o relançamento, que também encontrou uma outra Trautman.

A diretora, que nunca deixou de lutar por seu filme e para que ele tivesse justiça, se tornou uma voz ativa dentro da política audiovisual brasileira. Consciente das questões que afligem o cinema brasileiro, diferente de algumas de suas colegas de profissão, sempre teve uma consciência de que havia uma diferença entre as mulheres e os homens no set.

“Num filme são 80 pessoas que trabalham, mas é uma só que assume. E tudo que acontece numa produção fica impresso na tela. Você tem que se sentir dentro de um filme para que ele resulte bem. Mas existem ainda os problemas estruturais do cinema brasileiro que você precisa enfrentar. E você tem que ter consciência tanto destes como do contexto em que você vive. Eu concordo que a luta das mulheres não é diferente da dos homens, mas os nossos filmes devem traduzir os nossos problemas. Não podemos nos alienar disso. Acho que o caminho cinematográfico é individual e cada uma tem direito à sua proposta. Eu mesma estou pensando fazer um documentário, mas a seguir trabalharei numa outra ideia original que será, queira eu ou não, um testemunho de mim mesma”⁵.

O posicionamento contraria muitos depoimentos de realizadores da época que afirmavam não haver distinção uma vez que o problema do cinema brasileiro não fazia distinção de gênero, era para todos, homens e mulheres. Havia, e há até hoje, alguns que defendem a ideia de que a luta pessoal do cinema será mais eficaz se realizada em conjunto. A perseguição ao filme de Trautman e a ela própria, o apagamento de tantas realizadoras e estatísticas como a realizada pela Ancine em 2018⁶ comprovam que essa coletividade e a igualdade de gênero nas mazelas do cinema nunca foram tão verdadeiras assim.

A diretora foi amadurecendo sem nunca deixar de se posicionar, seja nessa e em outras questões, e sem deixar de filmar também. Com “Os homens que eu tive” ainda interditado, ela fez um dos episódios de “Deliciosas traições do amor”, chamado “Dois é bom, quatro é melhor”. Sua participação chegou toda picotada pela censura às telas e, como os cortes foram feitos no negativo, não existe hoje nenhuma cópia do filme como ele foi feito. Fez também o curta “O caso Ruschi”, sobre o cientista e ambientalista Augusto Ruschi e sua luta pela preservação de uma área da mata atlântica em Santa Teresa.

No mesmo período, a diretora também teve muita dificuldade para lançar o filme “Os Saltimbancos Trapalhões”, roteirizado e produzido por ela, com o famoso quarteto liderado por Renato Aragão e baseado na obra de Chico Buarque, que só chegou aos cinemas em 1981, um ano após a liberação de seu primeiro filme e seis antes de seu longa “Sonhos de Menina-Moça”. Assumindo uma narrativa familiar geracional, com um quê de cinema italiano, a diretora mergulha numa complexa proposta de um só ambiente e, mais uma vez, demonstra habilidade na construção de personagens e relações.

Todos esses fatos deixam claro como a ditadura e aquilo que foi feito com “Os Homens Que Eu Tive” prejudicaram a carreira de Tereza Trautman. E não só dela, mas também de Darlene Glória, sua protagonista, e seus outros atores e produtores, que saíram marcados de tudo isso. Em entrevista à pesquisadora Ana Maria Veiga, a diretora afirmou: “Minha carreira teria sido outra, minha vida teria sido outra, tudo teria sido diferente”⁷. Ainda assim, a diretora recusou-se a se afastar do cinema. Ela até hoje é uma voz importante dentro do cenário político audiovisual e um nome que se destaca, inclusive na reformulação da lógica das telas – ela é a criadora da emissora de TV por assinatura CineBrasilTV.

Trautman, por ser uma das primeiras mulheres a rodar um longa-metragem desde os anos 1950 no Brasil, precisou superar o tokenismo, como ela mesma diz: “Também fiz parte da diretoria da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) de junho de 78 a junho de 79. Fui colocada lá dentro, não porque queria, mas porque representava uma minoria e não devia parecer que essa minoria estava

5 - O Globo, 29/2/75, Rio Show, p. 4. - in: Diretoras debatem o papel da mulher no cinema, por Miguel Pereira

6 - Relatório “Participação feminina na produção audiovisual brasileira”

7 - Veiga, Ana Maria. Tereza Trautman e “Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura”. 2013. v. 40. n° 40, p.65

ausente”⁸. Mais do que alguém para preencher espaços, ela fez questão de ocupar os espaços e defender sua presença, buscando caminhos para um cinema brasileiro melhor, falando de distribuição, cota de tela, pagamento por faturamento, diversidade e muitos outros assuntos.

Agora, com o retorno de seu primeiro filme em uma bela cópia restaurada pela Cinemateca Brasileira em parceria com o laboratório Cinecolor, o longa tem a possibilidade de receber novamente a atenção devida e ser redescoberto pelo público de antes e descoberto pelas novas gerações. Pity é uma mulher da época em que o movimento de contracultura se chocava com a dureza e o quadradismo da ditadura militar. Hoje, seguindo a roda da história, ela surge em uma posição de vanguarda, em uma sociedade onde o divórcio já é lei, vejamos só; o poliamor é uma realidade debatida naturalmente, e as mulheres têm mais liberdade para experimentar e vivenciar a sua sexualidade.

Ninguém se espanta mais com o sexo casual ou mesmo com o amor entre duas mulheres, cenas que Trautman inclui em sua película para reafirmar a liberdade de sua personagem. Nada ali no filme é mais agressivo do que tantas outras coisas que se repetem no nosso cotidiano contra aqueles que buscam a própria liberdade, aliás. E esse, que nem era necessariamente um dos discursos do filme, pode facilmente ser assimilado nos dias de hoje.

Depois de 50 anos de seu primeiro lançamento, um parecer raivoso como o do censor de 1975, que só conseguia se referir à personagem com sinônimos da palavra prostituta – pois assim eram tratadas as mulheres que não se adequavam ao sistema –, seria, no mínimo, rechaçado. E, mesmo com a onda reacionária que se tenta levantar defendendo a família nos dias de hoje, a sociedade compraria toda a sua fúria e sua definição do filme como “amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico e obsceno...”⁹.

E ainda há tanto para se falar sobre “Os homens que eu tive”, seja quando se pensa no contexto, em linguagem ou no próprio modo de pensar o cinema e se aproximar de outras formas e adaptá-las. Tudo isso se mistura e se transforma no roteiro de Trautman e em sua forma de enxergar e reconstruir a história. Em um casamento perfeito entre signo e significado, imagem e mensagem se fundem, sendo impossível separar a potência de uma mulher. A diretora sabe como a colocar em destaque e, ao mesmo tempo, ela assume todos os postos que não podem ser dela.

Retornar a Pity e sua busca é, de certo modo, entregar ao longa e à realizadora aquilo que eles sempre mereceram. O reconhecimento por uma obra que marcou o cinema e, por interferência externa, foi muito menos reverenciada do que deveria, assim como a sua diretora. Trautman, ainda uma jovem cineasta, tinha toda a habilidade necessária para fazer um grande filme, ousado e cheio de significado, filmou-se e filmou aquilo que achava que estava ausente das telas, em forma e conteúdo. Fez exatamente aquilo que se propôs a fazer: falou da mulher, falou de si e marcou a sua posição política. Hoje são muitas as mulheres diretoras brasileiras com longas-metragens nos cinemas ou em produção, ainda menos do que poderiam ser, mas mais do que nos anos 1970 e na época do lançamento do primeiro longa de Tereza Trautman, mas cada uma delas deve muito a esse filme e a essa incansável defensora do cinema e de seu filme. Que ele seja muito visto, muito debatido e ocupe o lugar que sempre mereceu na cinematografia brasileira.

8 - Filme Cultura. 1980. nº 34, p. 7

9 - Parecer 4680/75. 23/5/1975





A ENTREVISTA

O MARCO DO CINEMA DE MULHERES NO BRASIL

Por Lorena Montenegro

“Eu estudava na PUC e achava o mundo algo altamente excitante. Considerava-me uma existencialista, ou achava que era. Lia avidamente Camus, Sartre e Simone de Beauvoir. Assistia aos filmes da Nouvelle Vague e do neorealismo Italiano, sonhava fazer cinema e estava sempre atenta aos filmes dos diretores brasileiros que despontavam e que formariam o cinema novo. Éramos jovens e tínhamos a intuição de que o futuro nos traria um papel de importância, para o qual deveríamos nos preparar. Mal sabíamos o que viria.”

Helena Solberg é a inauguradora do cinema brasileiro de autoria feminina, ao transformar uma inquietação sobre a própria condição em filme, no caso, no documentário em curta-metragem “A Entrevista” (1966). Ela, que esteve desde a faculdade muito próxima dos diretores, roteiristas, fotógrafos e demais técnicos do cinema brasileiro naquele momento, como Joaquim Pedro de Andrade, a quem acompanhou, como aprendiz atenta, durante a realização de “O Padre e a Moça”; Cacá Diegues, que presidiu a UNE (União Nacional dos Estudantes) que tinha como um dos seus veículos o jornal O Metropolitano, onde Helena era repórter. Ela reconta que teve Glauber Rocha como um de seus incentivadores, que era ‘muito importante que ela fizesse esse filme’, mas que ela já havia decidido por si que era chegada a hora de fazer seu próprio trabalho no cinema e seu laboratório seria um compêndio de entrevistas realizadas com cerca de 70 mulheres, entre 18 e 27 anos, abordando temas diversos, que seguem reverberando até hoje no movimento feminista.

Solberg, uma mulher burguesa, representante da classe média alta carioca, procurou amigas e outras mulheres de seu círculo relacional para realizar as entrevistas que serviram de matéria-prima para o documentário. Essas pediram discrição desde o momento em que concederam as tais entrevistas, com Helena rememorando em entrevistas posteriores sobre o filme que por vezes tinha que ficar dentro de armários, ouvindo as conversas de suas entrevistadas. E elas pedem à cineasta para não serem

nomeadas, o que a leva a trazer o conceito de invisibilidade para o centro da sua estratégia de abordagem, afinal, se trata do retrato de uma geração de mulheres submissas ao status social, as imposições da sociedade e a estrutura patriarcal. Os seus depoimentos reforçam a educação que tiveram mas também pontuam questionamentos que elas abordam, sobre família, casamento, filhos, virgindade, pecado, sexo, traição, estudo, trabalho, independência e liberdade.

Dialogando com diferentes camadas de opressão, Helena realiza as entrevistas em 1964 e monta o filme dois anos depois, usando como dispositivo uma construção assíncrona de imagem e de som, com os depoimentos das vastas mulheres se sobrepondo as imagens que retratam a rotina de sua cunhada, a personagem simbólica desse “A Entrevista”: a noiva Glória Solberg. Helena estava grávida quando fez as entrevistas, e a confusão de ideias - ou confluência dessas mesmas ideias - permitiu que o discurso formulasse uma síntese da insatisfação das mulheres, uma crítica ao conservadorismo e autoritarismo que interferia na educação das mulheres. A cacofonia sinestésica entre aquilo que se vê ou mesmo o que se houve depois ser verbalizado, sair da boca da própria Glória, é também mérito do trabalho de Rogério Sganzerla, que assina a montagem - e que usaria técnica cacofônica semelhante em trechos do seu “O Bandido da Luz Vermelha” anos depois. A fotografia ‘cinemanovista’ de Mário Carneiro também é um elemento marcante no filme de Solberg, tendo ela esperando pacientemente que a agenda do fotógrafo, que realizou obras seminais como “Arraial do Cabo”, estivesse livre para fazer seu pequeno grande filme.

A introdução, a primeira sequência do curta pioneiro de Helena Solberg, apresenta sons de cantigas, aliadas às fotografias de crianças com uniformes escolares, festas de aniversários, brinquedos infantis como bonecas e ursinhos, cruzes e imagens de santos, que são atravessados pelo barulho de um bebê chorando, por rezas em latim e um “parabéns para você”, coberto pela risada de uma bruxa maléfica (?) que ameaça: “estou aqui, bem escondidinha, pronta para surpreender vocês, vou deixar que outras fadas façam as suas profecias, para depois eu fazer a minha!”; o discurso fílmico de “A Entrevista”, tendo o found footage como suporte estilístico, já dá o tom feminista do filme e demonstra como Solberg trabalha a escrita feminina, a autoralidade na obra audiovisual, ao se inscrever - como assinala Hélène Cixous, em “O Riso da Medusa” - como a partir da incômoda ausência de vozes femininas entre tudo o que circunda a paisagem literária, da crítica de arte e da academia, evocando a urgência de que as mulheres afirmem sua presença no texto. Solberg o faz no cinema, se auto inscrevendo nesse curta-metragem, exalando não-conformidade, não temendo a castração por conta da insubordinação, exercendo protagonismo.

As questões domésticas e maternas que são quase sempre indissociáveis do trabalho das cineastas brasileiras no cinema moderno de autoria feminina levaram muitas a sacrificarem carreiras profissionais ao não conseguir negociar a divisão do trabalho doméstico; Helena chega a comentar em entrevista concedida em 1987: “Eu nunca senti que eu não podia fazer o que eu queria por ser mulher, mas era evidente que alguma coisa havia, entende? Quer dizer, em termos de vida, por exemplo, de projeto de vida (...) os meus amigos cineastas que casavam não paravam de fazer filmes porque engravi-





davam... A vida deles continuava. Eu acho que a mulher é afetada por essas coisas de uma forma muito mais profunda”.

Glória rói as unhas, no que parece ser um misto de distração e apreensão, enquanto sua voz emana através do quadro, num claro exemplo de uso do som diegético no documentário - e aqui talvez Helena seja uma das cineastas a inaugurar com esse filme-ensaio um estilo documental muito em voga nos anos 2000 em diante, o da autoficção. Vestida para casar, Glória questiona não o seu amor pelo irmão de Helena, mas sim o que significa estar casada e ser um indivíduo feminino, com a sua vida particular, com a sua individualidade. Porque “A Entrevista” é, de alguma forma, um retrato da geração feminina à qual a cineasta pertence e a condição das mulheres que são suas semelhantes, além de si própria.

Friedan interpõe em “A Mística Feminina” que o início da ruptura com o processo de dominação masculina, que já vem sendo elaborado na década de 50, se intensifica na década seguinte com a revolução sexual e segunda onda feminista. Aí se toma consciência da crença de que a identidade feminina é articulada a partir da satisfação doméstica: “Nos Estados Unidos das décadas de 50 e 60, várias esposas e donas de casa relataram sintomas de um sentimento de vazio que passou muito tempo despercebido, um vazio.” Logo, a identidade feminina deveria estar ligada aos afazeres domésticos, educação dos filhos e da sua realização sexual com o marido e ao não conseguir atingir esse ideal da mística da feminilidade as mulheres se frustram. Isso muda na década reinante, de 1963 - ano de publicação

da obra - em diante, com as mulheres. Operando sob uma nova mística feminina, há mais liberdade de escolha: a mulher pode desde se dedicar exclusivamente ao lar a até exclusivamente a uma carreira, incluindo alguma combinação entre as duas coisas. Contudo, ela também consiste na busca por se tornar uma super-mulher. Uma mulher que mantém uma casa sempre organizada, uma vida saudável, é uma mãe moderna, é ambiciosa na sua carreira, está sempre na moda, faz meditação e engajada politicamente.

Karla Holanda, em artigo publicado no catálogo da mostra Helena Solberg (CCBB, 2018), identifica as proximidades entre o discurso, motivação e metodologia de “A Entrevista”, o filme, e da obra literária de Betty Friedan: “Friedan entrevistou dezenas de mulheres para investigar situações que nasciam de sua própria condição de esposa e mãe que almejava trabalhar fora de casa. É possível que Solberg já conhecesse o livro, mas é também possível que sua intuição e sensibilidade lhe tenham levado a caminho semelhante, sem necessidade de modelo. Chamo a atenção dessa proximidade para realçar a disparidade de rumos que cada obra tomou: enquanto o livro de Friedan se tornou um dos mais influentes do século 20, só se volta a falar do filme de Helena em 2014, quando o festival É Tudo Verdade faz a primeira retrospectiva de sua obra no Brasil”.

Solberg, que considera que o seu chamado para a direção no cinema veio por se ter uma esperança no ar, em que parecia possível contestar valores obsoletos (inclusive sobre a condição feminina) e onde uma conjuntura de fatos propiciava e apontava para uma possibilidade de mudanças, não se esgueirou em usar esse meio como uma forma de expressão que permitia denunciar a injustiça social. “Por isso eu acho que a mulher deve saber que a mulher deve ser socialmente perfeita e sempre estar em dia com o que acontece no mundo, mas sem necessariamente se dedicar a alguma coisa.” Essa fala, uma das primeiras ditas em off no “A Entrevista”, aponta a vontade da cineasta em contrapor a tônica dominante entre as mulheres da sua classe, com a sua própria, o que a levaria a trilhar nos anos seguintes um caminho voltado aos documentários de temáticas sociais, políticas e feministas. “Sempre quis estar inserida no meu tempo. Sempre quis procurar entender o mundo, encontrar respostas e questionar valores. O cinema é uma ferramenta poderosa para fazer isso”, assinala, em outra entrevista, concedida em 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOLBERG, Helena. “É importante levantar perguntas”, diz cineasta, ativa aos 80 anos. [Entrevista concedida a] Luiza Garonce. **Portal G1 DF**, publicada no dia 01 de abril de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/e-importante-levantar-perguntas-diz-cineasta-helena-solberg-ativa-aos-80-anos.ghtml> - Acesso em: 01 de junho de 2024.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura** - cruzamentos, fugas, especificidades. Curitiba: Appris Editora, 2022.

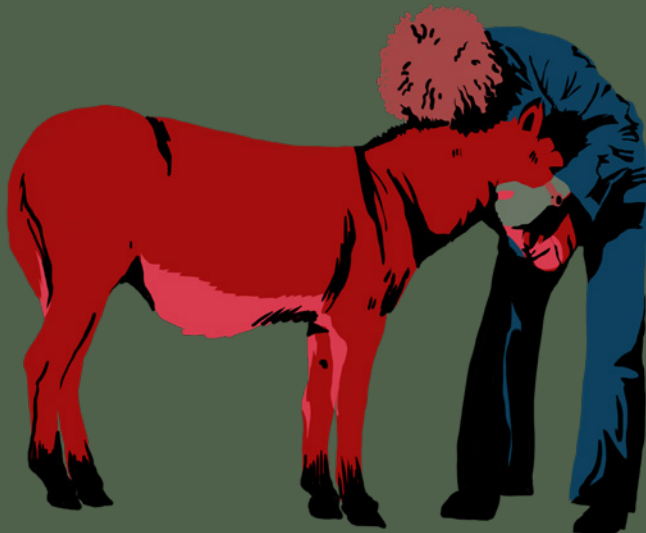
TEDESCO, Marina Cavalcanti; HOLANDA, Karla (org.). **Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro**. Campinas: Editora Papirus, 2017.

ITALIANO, Carla; AMARAL, Leonardo (org. curadores). **CATÁLOGO - RETROSPECTIVA HELENA SOLBERG** no CCBB, 2018.

FRIEDAN, BETTY. **A Mística Feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

CIXOUS, HÉLÈNE. **O Riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

GUERRA, Nayla. **Entre pagamentos e resistências: Curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)**. São Paulo: Alameda, 2024.



CRISTAIS DE SANGUE

ENTRE INVENÇÕES POSSÍVEIS

por Karla Holanda

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Luna Alkalay ouviu falar de um poderoso coronel do sertão que, por gostar muito de óperas, deu nome delas às filhas. Esse foi o ponto de largada para que ela desenvolvesse o argumento de *Cristais de sangue*, longa-metragem filmado em 1974, na Chapada Diamantina, no município de Mucugê, Bahia. Maria do Rigoletto (Salma Buzzar) é personagem central dessa mitologia sertaneja que, segundo a diretora,¹ é uma mitologia completamente diferente das urbanas e litorâneas, pois “é feita por reis, heróis de capa e espada; é messiânica, como Canudos”. Todo esse caldo se mostrou muito atraente para a italiana de Milão, nascida em 1947, filha de mãe austríaca e pai iugoslavo (da atual Bósnia), que veio morar no Brasil quando tinha em torno de seis anos de idade. Ao chegar ao país, a família primeiro residiu um ano e meio no Rio de Janeiro e, em seguida, fixou moradia em São Paulo, onde Luna vive desde então.

Conheci Luna Alkalay pessoalmente em 2017, quando realizei duas entrevistas com ela - uma por telefone, outra presencialmente, em São Paulo. Na ocasião, eu ainda não tinha assistido ao filme e não era possível assisti-lo, e não compreendi bem como uma história do universo fantástico, se passando no sertão baiano, poderia despertar interesse numa jovem nos anos 1970, de origem europeia. Somente agora, 2024, tenho finalmente acesso ao filme e também ao livro que foi publicado no ano passado, “Minha mãe inventada”. A biografia que Luna “inventa” de sua mãe, tios e avós é um artifício para compensar as tantas histórias que nunca pôde conhecer porque sua mãe, assim como seu pai, foi sobrevivente de um campo de concentração no sul da Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, e não conseguia ir muito além nos relatos de um período em que ela viveu os horrores do nazismo e do Holocausto: “O esfacelamento da sua vida calou sua boca. Teve de seguir adiante, refazer, desfazer. Eu lhe pedia que me contasse alguma coisa, ela repetia até onde podia. E, então, se levantava, e voltava para a realidade” (Alkalay, 2023). Não parece ser finalidade de biografias reconstruir vidas em sua inteireza, mas elas podem atuar na reconstituição de ambientes históricos e sociais que levam a revelações sobre os feitos da pessoa biografada. Ao falar de sua família, que conheceu tão pouco, Luna está também falando de si própria. Logo no início do livro, Luna conta uma das histórias que sua avó - quem ela nunca conheceu - contava aos filhos. É a história de Helena, uma menina que sonhava um

1 - Todas as referências feitas a falas de Luna Alkalay têm origem em entrevistas que ela me concedeu em 2017, exceto quando citada outra fonte.

dia sair “daquela vida tão pequena para conhecer o mundo”. E um dia o vento a levou. Nem os pais, nem guardas, nem barqueiros, pescadores ou padres conseguiram conter o voo de Helena, enquanto ela, dando “piruetas no ar”, se despedia de todos, até desaparecer da cidade para sempre. Uma história fantástica, dentre tantas que ouviu. Sua própria mãe, jovem judia de classe média, se divertia antes da Segunda Guerra, inventando histórias deslumbrantes com personagens e cenários em torno da aristocracia europeia.

Biografias podem contextualizar influências e referências usadas por autore(a)s em suas obras e amplificar a visão que temos de certos mundos. No caso de Luna, tornam possível entender melhor sua identificação pelo imaginário popular, ajudando a reconstituir alguns vazios.

O FILME

Cristais de sangue cruza as sagas de Maria do Rigoletto com a do personagem Ruy (Rui Polanah), chamado Africano pelo Coronel (Fernando Peixoto), padrasto da moça. Ruy desembarca de um navio e passa a caminhar longas extensões pela região, em busca de seu pai, Sunzé (Waldemar Santana), um mitológico garimpeiro daquela área, que teria encontrado um grande diamante e, em seguida, sumido. Na busca pelo pai, Ruy percorre as paisagens da Chapada e se depara com outros personagens mágicos. Ele vai a uma casa que dizem ser assombrada e, nela, encontra Maria do Rigoletto, que quer fugir dali, onde mora com o padrasto. Agora, ela e Ruy seguem juntos a caminhada pela cidade. Luna Alkalay, com peculiar humor crítico, diz que se caminhava muito no cinema brasileiro na época, e “até hoje se caminha, caminha, são planos enormes de gente caminhando”.

As ruas e cenários da região, assim como a população, são personagens atuantes e fundamentais dessa ficção que usa muitos elementos do próprio mundo histórico (Fig. 1). Um velho sentado no caminho dá informações; lavadeiras do rio orientam Ruy; outros moradores alertam o viajante do risco que corre ao andar com a enteada do coronel; nas ruas, há festividades, banda tocando, a população reunida; o coreto da praça se torna palco de uma cena em que Ruy e Maria, que agora se enamoram, dançam uma coreografia e são flagrados pelo coronel e seu capanga (Tuna Espinheira), que olham para eles das janelas de um casarão.

Luna Alkalay, ao fazer seu primeiro longa-metragem, já havia realizado alguns documentários, como *Sangria* (1972), *Lacrimosa* (1970) e *Arrasta a bandeira colorida* (1970), os dois últimos em codireção com Aloysio Raulino, além de ter participado ativamente de muitas outras produções. Sobre a distinção entre ficção e documentário, ela acredita na importância de deixar que um alcance o outro: “a ficção é uma coisa inventada, mas, à medida que você vai desenvolvendo, ela vai assumindo uma realidade”. O documentário seria o contrário porque, ao entrar em contato com determinada realidade, essa “tece detalhes, delicadeza, que é de absoluto sonho e fantasia; acho muito bonito qualquer dos dois caminhos”, ainda nas palavras da diretora.

Nesse sentido, vale descrever a cena em que um jardineiro velho informa a Ruy que conheceu Sunzé, diz que ele fugiu para “o lugar dos escravos fugidos, lá ele está seguro”. Em seguida, ouvimos, em *off*, seu relato de que, quando seu pai morreu, ele foi morar na região, em 1934, e se empregou em casas de família, uma vez que já tinha vocação por plantas. Não se trata mais do personagem que informa Ruy, mas do próprio homem que faz aquele personagem e, enquanto ele narra sua história, vemos teias de aranhas em construção. Um bonito exemplo de como as narrativas ficcionais e documentais se mesclam no filme.

1974: o Brasil estava, há dez anos, mergulhado na ditadura civil-militar que, com sua truculência e censura, entristecia e podava toda uma geração, em especial as pessoas envolvidas mais diretamente com o pensamento e a criatividade. Uma saída era estar sempre em grupo, que foi o que buscou Luna e seus amigos. Cursando Filosofia, na USP, no auge dos “anos de chumbo”, Luna diz que um dia viu uma movimentação interessante na Cidade Universitária, que fez seu coração acelerar. Era um grupo de jovens fazendo um filme; ela parou seu fusquinha para observar e logo eles colocaram o tripé dentro do carro e mandaram ela tocar para outra locação. Ela diz que foi e não parou mais. Nesse dia, dentre outros no grupo, estavam Djalma Limongi Batista e Aloysio Raulino, e estavam filmando *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968), dirigido pelo primeiro. Foi assim que Luna entrou no universo do cinema. Ela diz que eles não faziam nada sozinhos, todos os trabalhos eram de grupo, “era uma arte de grupo porque era uma arte de resistência”. Faziam o roteiro juntos, ela foi atriz, fez figuração, fez produção. O contexto da época era hostil e, por isso, sentiam medo de não andarem juntos o tempo inteiro porque poderiam sumir. Ela diz: “muitos sumiram... Sumiam fisicamente – matados, mortos – e sumiam também psiquicamente”. Qualquer crítica era proibida, era preciso burlar a censura, era o que eles faziam.

Buscavam-se, então, subterfúgios que pudessem driblar a censura e a perseguição. A metáfora era um desses ardis. Esse artifício foi usado por outras diretoras na década de 1970, como Vera de Figueiredo (*Feminino plural*, 1976), Maria do Rosário Nascimento e Silva (*Marcados para viver*, 1976), Ana Carolina (*Mar de rosas*, 1977), e outros diretores. Igualmente, veremos muitas metáforas no filme de Luna, com seus personagens místicos atemporais, com mouros e coronéis do sertão no lugar de generais com fardas verde-oliva. Desde o início do filme, essas alegorias estão presentes. Na primeira vez em que Maria do Rigoletto aparece, em sua função de narradora, ela diz “Não sei o que nos espera, nossa vida se resume a aguardar. O tempo põe limo nas pedras e morte nos olhos dos homens. Tem sido difícil sobreviver. O único jeito que encontro é rodear-me de mistério e esperar, não sei fazer de outra forma” (Fig 2).

Maria do Rigoletto parece simbolizar a liberdade, que é perseguida pela figura autoritária e violenta do Coronel. Em outro momento, ela diz, olhando a câmera, enquanto a narrativa é suspensa: “A cidade que eu tinha conhecido estava tão difícil, comecei a conhecer o rancor do meu padrasto, que não suportava a minha saída. Por quê? Que homem estranho, mal falava comigo”. O padrasto, que a aprisionava em casa, temia que a maldição jogada por sua mulher antes de morrer se profetizasse. A maldição rogava que, quando Maria crescesse, ela saísse de casa e, quando isso acontecesse, ele morreria. É possível que essa fosse a praga do próprio filme em relação à expulsão do autoritarismo no Brasil real daquele instante.

Numa cena especialmente forte, com aparência banal à primeira vista, Ruy conversa com uma arara que tem cores da bandeira brasileira: amarela, azul e verde. Num plano de mais de um minuto, ele brinca com a arara, que arranca o lenço vermelho de sua cabeça tantas vezes, ele recoloca e conversa com ela: “bom dia, Arara; eu disse bom dia! Não fique brava. A arara não canta mais, não fala, só fica brava; não gosta de lenço, não gosta da cor do lenço”. Uma referência sagazmente elaborada do contexto da época, quando muitas pessoas da esquerda estavam sendo violentamente torturadas pelo mal humorado, para dizer o mínimo, regime militar, sobretudo com o método conhecido como “pau de arara” (Fig. 3).

Nesse realismo fantástico, como Luna denomina seu filme, a dupla Ruy e Maria encontra-se com Mouro (Emmanuel Cavalcanti), outro personagem mágico, que os leva até Sunzé (Fig. 4).

Após o encontro com o velho garimpeiro, que tinha um grupo de mulheres guerreiras, Maria, olhando para a câmera, relata o quanto a bondade e a força de Sunzé lhe emocionaram e diz que “durante muito tempo eu soube das queixas [do povo] - e das revoltas e violências com que meu padrasto as dominava”; e exalta a imagem daquelas mulheres: “a visão das armas nas mãos daquelas mulheres, as respirações rápidas daquele grupo, os olhos incendiando tudo”. No entanto, isso a levava a dois extremos: um que a afastava do grupo; e outro que a aproximava. Ela opta por se afastar e ir ao encontro do padrasto, o que resulta no seu fim. Enquanto o grupo liderado por Mouro, com as mulheres guerreiras e o povo (Fig. 5), se prepara para enfrentar o coronel e seu capanga, este último faz um desabafo olhando para a câmera: “matei, amacei, violencei! E agora, neste cemitério, com as vistas mais claras, vejo que não tive nada com isso, não sobrou nada pra mim, a não ser a dor forte dessa tristeza de ter vivido uma vida besta, selvagem”, numa alusão alegórica aos subordinados da ditadura que cometiam crimes a mando de seus superiores.

Além da arara, Ruy também atua com um jegue, que ele afaga carinhosamente e conversa: “um jegue não fala, não fala porque não



Figuras 01



Figura 02



Figura 03



Figura 04

quer falar, mas ele conhece todo mundo, sabe tudo. Deixa eu ver a cara dele, olha o olho dele: bonito! Ele sabe tudo, tudo; é bicho bonito, todo mundo fica em cima dele, mas um dia ele vai montar num lombo também.

A natureza está totalmente incorporada ao filme, não como algo à parte, mas integrada, sejam as pedras, o rio, os animais. O interesse cênico do filme vai além do humano. Anna Tsing (2022) expande o conceito de “alienação”, originário de Marx. Para ela, esta se anuncia quando se acredita na ideia de que as pessoas podem ser autônomas, quando há separação entre humanos e não humanos dos seus modos de vida, como se os entrelaçamentos não importassem. Luna vai na direção oposta: ela explora a curiosidade por outros seres, buscando entrelaçamentos a partir de encontros inusitados.

A música principal do filme, “Kukukaya” (“são quatro jogadores nessa mesa; frente a frente para jogar”), até então inédita, foi composta por Cátia de França, mas só seria gravada cinco anos depois, em 1979, sendo interpretada por muitos e grandes cantores. O longa conta também com a interpretação de Elba Ramalho com “O pedido”, composição de Elomar. Importantes artistas brasileiras no momento em que suas carreiras apenas começavam a desabrochar emprestavam suas obras para fomentar a obra de uma cineasta estreante em longa-metragem. *Cristais de sangue* foi uma produção de pouquíssimos recursos financeiros. A diretora contou com ajuda da família e camaradagem dos amigos para viabilizá-lo. A equipe foi à Bahia de navio, que era o meio de transporte mais barato. Luna diz que, como havia pouco negativo, os planos não podiam ser repetidos. A câmera não tinha blimp e o som era direto. Para o barulho da câmera não entrar no áudio do filme, ela era envolvida em plástico e cobertores. Raulino, diretor de fotografia, tinha que operar a câmera debaixo daquelas cobertas, em pleno calor do sertão da Bahia.

Depois de concluído o filme, a única distribuidora possível era a Embrafilme. Então, Luna teve que praticamente se mudar para o Rio de Janeiro, esperar ser atendida: “era uma loucura... o ‘pib cinematográfico’ todo ali naquela salinha... não tinha perspectiva, ficava aquela coisa meio tristonha. A Embrafilme pegava o filme e punha uma semana no cinema, não tinha força”. Para que a estatal imprimissem um único cartaz, já era algo comemorável, e a arte ainda tinha que ser entregue pronta. O filme ficou uma semana em cartaz no CineSesc, em São Paulo, projetado em 35mm: eis sua distribuição. Mas o filme ainda circulou um pouco mais.

Com o cineasta André Luiz Oliveira, Luna foi ao Festival do Irã com seus filmes – ele com *A lenda de Ubirajara* (1975). Ela levava na mochila uma cópia em 16mm de seu *Cristais de sangue*. Foram também à Europa e venderam os filmes na Dinamarca, Noruega, Suécia e Holanda – “a gente ganhou muito dinheiro”. Luna diz que os gringos entenderam tudo e legendaram. Aí, Luna engravidou e a carreira do filme foi interrompida. Como tantas cineastas brasileiras, sobretudo

Figura 05



as da sua geração, Luna Alkalay interrompeu sua carreira de diretora com a chegada da maternidade, quando seu *Cristais de sangue* começava a engatar uma trajetória no exterior: “tive um convite para ir a Moçambique com o filme, mas estava com um bebê recém-nascido”. Como já disse antes, ao me referir a outras cineastas, “questões domésticas e maternais são quase sempre indissociáveis do trabalho das cineastas no Cinema Moderno de autoria feminina. A divisão do trabalho doméstico era algo muito novo e quase não praticada” (Holanda, 2017, p. 56).

Luna ainda codirigiu com André Luiz, o curta *Dia de vaquejada* (1976). Mas passou a achar que fazer filme é um esforço muito grande, que não era mais para ela; que cinema “já era difícil para machos fortíssimos, imagina para uma mulher”, diz com uma dose de ironia. Sobre se o fato de ser mulher interferiu na sua trajetória, ela responde:

Não quero ter a mesma linguagem [que os homens]. Não quero pensar, não quero lutar, não quero ganhar, como [faz] a indústria, que é masculina (...). [Tenho] uma outra forma de conceber, roteirizar, de envolver outros assuntos, de chegar numa temática (...). Para ganhar editais, ganhar verbas, a gente tem que fazer de conta que é homem, isso acaba confundindo a gente.

Decepcionada com o pouco retorno de seu *Cristais de sangue* e de tantas outras produções que participou e que exigiram tanto esforço, Luna diz que, com o cinema, “tinha encontrado um sentido na vida, só que esse sentido não se desdobrava em nada, a não ser que continuava na mesma conversa”. Mais recentemente, ela reitera: “meus projetos ainda giram sobre os mesmos temas: como arranjar a verba, como burlar a censura, seja ela política ou econômica” (Alkalay, 2023, orelha). Ela passou a se considerar muito mais uma pessoa da argumentação, e percebeu que a “questão do pensamento” é o que lhe move. Assim, ela se voltou à escrita: “comecei a criar muita imagem escrevendo”.

De toda maneira, em 2005, realizou seu segundo longa-metragem, *Estados Unidos do Brasil*, um documentário com três artistas *covers*, um do Michael Jackson, uma da Marilyn Monroe e outro do Elvis Presley. Segundo ela, é um trabalho sobre identidade, sobre pessoas que querem ser outras. Esse último filme, ela diz que foi muito bom fazer porque tinha uma estrutura leve, uma equipe bem reduzida e “a edição [digital] foi uma delícia, durou 10 meses”.

Em 2001, para surpresa de Luna, *Cristais de sangue* foi incluído em uma mostra do cinema marginal, embora o filme nunca tivesse sido associado a esse cinema anteriormente. No entanto, foi graças à mostra que Luna pôde rever o filme, que estava depositado na Cinemateca Brasileira. Exibições posteriores não foram permitidas por não haver cópias digitalizadas de visionamento e o estado de conservação do filme já estava bastante comprometido. E foi também graças ao catálogo da mostra que o registro do filme despertou a atenção de novas pesquisas sobre o cinema feito por mulheres no Brasil que, a partir de meados dos anos 2010, tiveram um recrudescimento: que filme era aquele, como poderia ser assistido, quem é a diretora? Só agora podemos conhecê-lo, mas a curiosidade por ele já vinha sendo acalentada.

Após 50 anos de sua realização, *Cristais de sangue* se reapresenta, finalmente, nesse belíssimo trabalho de restauração e digitalização, impulsionado por Felipe Abramovitz. É mais um filme que nos chega com tamanho atraso, assim como aconteceu com tantos outros realizados por mulheres no Brasil. É verdade que outros filmes também foram esquecidos, mas apenas *elas* foram excluídas da história justo por serem do gênero feminino. Somente um trabalho tão eficaz do patriarcado na ideia de naturalizar a exclusão das mulheres na construção do mundo faz com que se acredite na possibilidade da existência de qualquer história sem a participação delas.

As análises sobre *Cristais de sangue* estão só iniciando; que as pesquisas acerca dos muitos desdobramentos que podem advir dele prossigam sob tantos possíveis ângulos. E, com sua revitalização, ressurgem também a diretora – ressurgem com suas obras já realizadas e com seus projetos atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALKALAY, Luna. *Minha mãe inventada*. Belo Horizonte: Letramento, 2023.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017, pp. 43-58.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.



MESTIÇA, A ESCRAVA INDOMÁVEL

ENTRE ESCRAVIDÃO E MISTIÇAGEM: O IMAGINÁRIO (IN)DOMÁVEL

por Vivi Pistache

Se a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, abriu brechas para a emergência do mito da democracia racial, nos anos 30, o advento do cinema e da telenovela possibilitou uma matriz imagética ainda muito reprisada, que continua inebriando o imaginário brasileiro: a personagem branca retratada como mestiça. A atriz Sônia Braga se consagrou icônica na pele dessa caricatura. Antes mesmo de viver *Gabriela*, em 1975, como personagem título da adaptação que a Globo fez de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, no ano anterior Sônia Braga já havia protagonizado *Mestiça, a Escrava Indomável*. O filme teve roteiro adaptado de romance homônimo pela própria autora, Gilda de Abreu, e foi dirigido por Lenita Perroy.

Apesar de ser uma obra pouco debatida na nossa cinematografia, *Mestiça, a Escrava Indomável* teve elenco de peso, a exemplo de Antonio Pitanga, Walmor Chagas, Emiliano Queiroz, Miriam Mehler, Arduíno Colassanti, por exemplo. Talvez seja sintoma de um fazer histórico que subestima a presença e importância de mulheres que estiveram atrás das câmeras, em posições de maior decisão artística. A roteirista Gilda de Abreu figura na galeria do cinema nacional desde os anos 1930, num leque impressionante de funções que vão de cantora, atriz, roteirista, diretora e empresária. Por sua vez, Lenita construiu uma carreira de diretora de arte, fotógrafa e por fim diretora. Ou talvez o filme realmente merecesse esquecimento, apesar de suas pioneiras.

Em função da dificuldade de acesso a este longa ou da escassez de reflexões sobre o mesmo, cabe aqui uma sinopse estendida da trama. O longa começa com a seguinte trilha de apresentação de personagens: Do alto dum monte rochoso, a Veia Juliana (Áurea Campos) gargalha enquanto avista no horizonte, ainda ao longe, a silhueta do jovem Luiz (Arduíno Colassanti), de olhos verdes e loirice ao vento, cavalgando em paisagens imponentes enquanto a cartela explica que ele é o novo feitor contratado pelo Senhor Gonçalves (Walmor Chagas). No caminho o forasteiro feitor se depara com uma cena de tortura de escravos em que Amancio (Antonio Pitanga), um carrasco negro, destila ódio enquanto estrala o chicote nas costas de um irmão de cor. A dimensão *white savior* do feitor Luiz é revelada ao confrontar Amancio e interromper os açoites, e ao chegar na Casa Grande oferece uma moeda ao moleque Tico-Tico que comemora, sob os olhares agradecidos do negro Pai João.

Só então o filme apresenta *Mestiça*, de volta para a Casa Grande em companhia de escravizadas

negras, todas de peruca *black power*. Além do contraste de cor de pele, Mestiça se diferencia da escravidão feminina por seu cabelo volumosamente caracterizado por um excesso de perucas de longos cabelos encrespados, propositalmente ressecados e despenteados, acentuado seu ar de indomável. O núcleo de serviços femininas volta de uma colheita de laranja num clima descontraído que revela tanto a face brejeira da personagem, quanto o fato de ser alvo de inveja de mulheres, sobretudo de Rosa, uma escrava muito fiel às sinhazinhas ainda não apresentadas. Mestiça brinca de equilibrar o cesto de laranjas na cabeça, caminhando de olhos fechados até se esbarrar no feitor recém-chegado, ensejando um conflito em que ela atira uma laranja em sua testa, como sinal de recepção selvagem. Apesar do sangue do ferimento, está plantada a pista de um futuro romance. De modo caricato e subserviente, Pai João demonstra preocupação com o novato e revela ser avô de Mestiça.

A família Gonçalves começa a ser apresentada, bem como o pacto entre a Nhá Maria e Amâncio, a quem confia a execução de sua perversa sinhá; a contragosto de Gonçalves, seu marido, um sofisticado bonachão. Na sequência é introduzido o Mascate (Emiliano Queiroz), um caixeiro que traz mimos para Mestiça, que lhe retribui algum afeto interesseiro, sob o olhar vigilante de seu avô. A mucama Rosa alarma a presença do Mascate, que é enxotado pelo Senhor Gonçalves, que deixa bem claro que Mestiça não é para o bico dele. Por fim, apresenta-se a jovem Mimosa Gonçalves, que sendo filha da castradora Nhá Maria, aos vinte e seis anos amarga uma solteirice histérica, até que a chegada do novo feitor lhe acende esperanças de casamento.

No primeiro jantar na Casa Grande, emoldurado por Tico-Tico abanando Nhá Maria e a mucama Rosa de prontidão, Gonçalves e Luiz tecem elogios a José do Patrocínio e Castro Alves, para desgosto de Nhá Maria. Progressivamente algumas dinâmicas vão se estabelecendo: sempre ao som de Baden Powell, Mestiça ostenta seu poder de sedução e carisma, de modo que todos os homens, seja da Casa Grande ou da Senzala, ou a desejam, ou a perseguem, ou a protegem. Ao perceber que Luiz também foi enfeitiçado pela beleza incomum de Mestiça, Mimosa sabe que mais uma vez foi preterida pela escrava indomável. O filme se envereda por uma trama que envolve um par de brincos, um segredo de família e um passo em falso de Mestiça, que desencadeia alguns reveses, até culminar num final feliz, com direito a uma surpreendente herança.

Ao escolher adaptar a dor e a delícia da Gata Borralheira em solo brasileiro, a diretora Lenita Perroy, assume sua paixão pelos contos de fadas, um dado de sua biografia, confessado no filme *Lenita*, dirigido por Dácio Pinheiro. O incidente que provoca esse documentário foi um baralho de cartas, cujo *naipe* estampa mulheres maravilhosamente fotografadas por Lenita Perroy. O senso estético da personagem investigada também é desvelado em seus trabalhos na direção de arte em produções de grande bilheteria, como a *Super Fêmea*, pornochanchada que alavancou a carreira de Vera Fischer, uma das muitas “*bonecas cabeludas*” caracterizadas por Lenita Perroy. Assim, parte dessa experiência pregressa pode ser flagrada em *Mestiça, a Escrava Indomável* e *Noiva da Noite*, segundo e último longa-metragem de sua efêmera carreira como diretora.

No documentário *Lenita* é possível acompanhar a vida e obra de uma figura muito intrigante, tanto no senso estético vanguardista, que flertava com um *sci-fi soft porn* ou sadomasoquista, tanto por uma mulher que parecia livre, mas que tinha inseguranças quanto a própria beleza, ou que competia profissionalmente com o marido, de quem adotou o sobrenome, até abandonar a carreira no cinema após o divórcio, se dedicando aos cavalos de raça nobre. Enredada nas contradições do seu tempo, Lenita Perroy caiu nas armadilhas de um ponto de vista racista, ainda que não tivesse se dado conta. Assim, de alguma maneira, *Mestiça, a Escrava Indomável* é uma linha possível na crônica do cinema nacional bem sintetizada por Amir Labaki (1991):

O cinema dos anos 60 foi de ruptura e diversificação; o dos anos 70, de nostalgia e acomodação; já o dos 80 fez pouco mais que aplicar a explosão tecnológica às características do decênio anterior” (Labaki, p. 11).

A escolha de atrizes brancas para encarnar mestiça supermaquiadas nas telas (*black face*), além de desidratar as carreiras de mulheres negras que começavam a desfrutar da condição de musas, a exemplo de Lourdes de Oliveira e Luiza Maranhão, ainda fomentou o desfile de personagens negros estereotipados. Em *Mestiça, a Escrava Indomável* não é difícil identificar estereótipos, tais como Pretos Velhos, o personagem Pai João, a fiel Mucama, personagem da Rosa, o Moleque de Recados, na figura do Tico-Tico, a Nega Mágica, na figura da misteriosa Veia Juliana, cuja função é dar conselhos poderosos à Mestiça ou protegê-la dos desejos violentos de Amâncio, personagem que é um combo de estereótipos: negro de alma branca, negro revoltado, malandro, e crioulo doido. Mestiça também é uma combinação de Musa e Mulata Trágica, bem voluptuosa.

Quando a mulata trágica é vivida por uma atriz negra, representa o fruto bastardo da

miscigenação racial, como criaturas suspeitas ou indesejáveis porque não cabem nem no universo branco nem no negro. São, portanto, herdeiras da divisão racial, do sangue que circula nas veias em permanente guerra. Apesar de ter mais oportunidades de ascensão social que o segmento negro, não é completamente integrada ao universo branco e a tragédia assoma como o desfecho ao tentar ultrapassar a linha de cor. Quando a Mulata é encarnada por uma atriz branca, a trama caminha com chance de um final feliz se tornar real, pois sua indisfarçável branquitude suscita compaixão e desejo de redenção.

Ou conforme indica o cineasta Joel Zito Araújo:

O Estado Nação no Brasil estabeleceu como referência para a cultura branca e europeia, desestruturando e ao mesmo tempo absorvendo das culturas negras e indígenas, o tempero para a aclimatização e melhor aceitação da cultura hegemônica. (Araújo, 2003, p. 34).

Assim, o mito do Brasil como suposto país das três raças não se sustenta, pois as condições materiais de sua existência são apenas simbólicas. Desse modo, assistimos ao espetáculo das raças de um Brasil que existe como alegoria, como linguagem carnavalesca, enquanto sedimenta personagens com estereótipos, raramente com chances de matrizes arquetípicas.

Retomando o conceito desde a sua formulação junguiana, o arquétipo é conteúdo do inconsciente coletivo. Jung se diferencia de Freud para quem o inconsciente era de natureza exclusivamente pessoal, ainda que tenha apontado as formas de pensamento arcaico-mitológicas do pensamento. Jung concorda que uma camada do inconsciente seja pessoal, mas segundo o autor:

Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (Jung, 2002, p. 19)

Ao formular o inconsciente coletivo, Jung estava singularmente interessado nos “tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos; o termo *représentations collectives*” (p. 21). Desse modo, torna possível entender como a tradição efetua a transmissão dos conteúdos coletivos e originariamente inconscientes. Assim, interessa destacar que na concepção juanguiana, uma importante expressão dos arquétipos se dá na forma de mitos e contos e que o cinema se apossa dessas estruturas.

Como bem indica a história do cinema, em especial no paradigma ocidental, a noção de arquétipo é certamente uma pedra angular e fundamental; a admissão de que um traço comum de humanidade que carregamos é a arte de contar histórias, seja na tradição oral, escrita ou cinematográfica. Assim, uma noção de humanidade que aponta para o universal pode ser assaz dolorosa para alguns segmentos como mulheres e negros, historicamente alijados de humanidade e pretensões de universalidade. Mas é necessário reconhecer que diferentes povos de distintos tempos históricos são definidos por suas cosmovisões traduzidas em mitos e arquétipos. O problema é o triunfo de alguns mitos e arquétipos em detrimento de outros.

Considerando que o cinema bebe fartamente das narrativas mitológicas, é importante desvelar como isso se tem dado. O protagonismo é do herói ou da heroína, de inquestionável branquitude ou duvidosa mestiçagem, que divide a trama com um conjunto de personagens negros supostamente necessários, que nunca ameaçam ou ofuscam o protagonismo. Assim, coadjuvantes, mentores e até vilões pavimentam a jornada da figura protagonista. Não seria exagero dizer que a história do cinema, tal qual experimentamos no Brasil, é também a história da negação do protagonismo negro a partir de caracterização estereotipada da negritude em tela. Desse modo, o estereótipo corrompe o arquétipo, oferecendo atalhos para uma dramaturgia empobrecida, porém reprisada como disco arranhado.

Assim, a construção de personagens negras acaba sendo um processo de revelação das ideologias que subjazem a obra, marcando perspectivas racistas. Cashmore (2000) define estereótipo como “uma discrepância entre a realidade objetivamente discernível e a percepção subjetiva desta realidade” (p. 194). O autor enfatiza que os estereótipos étnicos e raciais são negativos na quase totalidade das vezes e que os esforços de concepção de estereótipos positivos também costumam ser inconsistentes. No trabalho de construção de personagens negras, o estereótipo acaba sendo a via

primeira e mais curta, atropelando a potência arquetípica.

Obviamente que sempre houve movimentos de resistência para cercear a disseminação destes estereótipos. Mas infelizmente a corrente dominante avança sobre a contrária. Contudo, como é costume de a água bater na rocha até desgastá-la, os movimentos negros confrontaram a sociedade sobre o modo como o negro era caracterizado. As pressões por novas representações ainda se fazem necessárias e denunciam inclusive as representações que desumanizam os negros ao pintá-los excessivamente em cores positivas, pois, mais do que exaltar suas qualidades, tais obras também acabam por oferecer um dissimulado arremedo da vida branca em corpos negros, já que o cinema nunca descansa da persistente reatualização de estereótipos.

Apesar das margens opressoras, a história da presença negra no audiovisual tem importantes capítulos de resistência no que diz respeito à atuação, quando grandes nomes negros da dramaturgia tentaram subverter o roteiro em mãos e acrescentar-lhe uma camada de ambiguidade latente, mesmo



Mestiça

A escrava indomável.

(Baseado no romance de Gilda de Abreu)
Mina Braga, Arduíno Colasanti, Walmor Chagas, Lola Biah, Miriam Mehler, Emiliano Queiroz, Pitanga, Maria He, Ailton Silva Pacheco, Lino Sérgio, Henrique, Sérgio Hingst, Liana Duval. Direção de Fotografia: Osvaldo de Oliveira

diante dos equívocos presentes no texto manifesto. Grande Otelo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Antonio Pitanga e tantos outros são exemplos de figuras negras que nos convocam a pensar nas narrativas também pelo seu avesso toda vez que entram em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Joel Zito. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora. Senac, 2003.

CASHMORE, Ellis; BANTON, Michael. Dicionário de relações étnicas e raciais. São Paulo: Summus, 2000.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 2. ed. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LABAKI, Amir (Org.). O cinema dos anos 80. São Paulo: Brasiliens, 2001.





O SEGREDO DA ROSA

INTERCONECTIVIDADE E CONTRASTES PARA UMA CRÍTICA SOCIAL

por Tatiana Carvalho Costa

Vanja Orico é uma mulher de biografia fascinante. Atriz, instrumentista, cantora, escritora e diretora, ela iniciou a carreira nas telas dirigida por Fellini, cantou nos principais palcos pelo mundo, virou “Musa do Cangaço”, tornou-se uma das artistas brasileiras de maior sucesso no século passado, foi presa durante a Ditadura Civil-Militar brasileira e dirigiu seu primeiro e único filme depois dos 40 anos. *O Segredo da Rosa* tem argumento de Vanja, roteiro e produção de Adélia Sampaio, foi lançado em 1973 e aborda um dos temas que mobilizou Vanja e Adélia ao longo de suas vidas: a injustiça social. Mas, antes de falarmos deste filme, é importante conhecermos essa diretora que ainda precisa ser melhor abordada pelos estudos de Cinema Brasileiro.

VANJA MULTIARTISTA

A atriz Vanja Orico participou em mais de duas dezenas de filmes e alguns programas de TV em seus quase 50 anos de carreira divididos com o ofício de cantora. Ela iniciou nas telas numa participação em uma obra dirigida por Alberto Lattuada e Federico Fellini (então estreante). No programa *Retratos Brasileiros* em homenagem a ela e exibido pelo Canal Brasil¹, Vanja conta como foi essa sua estreia, ainda menor de idade e estudante² na Itália.

Aos sábados, as garotas e as freiras saíam pelas ruas de Roma visitando os museus, as praças [...]. Estavam filmando *Luci del Varietà* (*Mulheres e Luzes*) e eu me distanciei das freiras e das minhas colegas e fui contemplar,

1 - Vanja Orico | Retratos Brasileiros (data não registrada). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7zaHi-baRs>

2 - Vanja era filha do diplomata, ex-deputado e escritor Osvaldo Orico e a família morava na Bélgica antes de Vanja se mudar para a Itália para estudar. Na entrevista ao Canal Brasil, ela conta que havia ganhado uma bolsa de estudos, a partir de um concurso de rádio, para estudar em Roma na Accademia di Santa Cecilia e que, como era menor de idade, a mãe a havia matriculado também em um colégio interno comandado por freiras.

maravilhada, a Giulietta Masina com Peppino De Filippo, Carla Del Poggio e o comprido do Federico Fellini e um baixinho, o Alberto Lattuada, que estavam filmando no estilo Neorrealista, “estilo pobre”, a história de artistas pobres de um teatro de variedades italiano [...]. Fellini aproximou-se de mim assim e disse: “Ei, ragazza, o que você está fazendo aqui?”. Eu disse: “Eu estou maravilhada, nunca vi uma filmagem na minha vida!”. Ele [Fellini] se aproximou com o Lattuada. “Você gostaria de figurar neste filme no papel de uma cigana?”. [...] E domingo eu fui, na lambreta do meu namorado italiano.

Vanja havia levado o violão e se ofereceu para cantar. “Eu sei que o senhor gosta muito de música e eu quero cantar para o senhor: ‘meu limão, meu limoeiro, meu pé de jacarandá, uma vez tindolelê, outra vez tindolalá...’ e o Fellini, ‘você vai ser a cigana Moema’”. A música entrou no filme, com Vanja também tocando o instrumento. “Com o estouro deste filme, a RAI me chamou para trabalhar com eles [...] e trabalhei cantando só música brasileira. E eu criei um programa chamado *Macumba*.” Ela foi convidada para cantar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e foi informada que ela havia ficado famosa no Brasil.

Naquele mesmo ano, ela fez um teste para participar em *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto. Ela conquistou o papel da professora Maria Clódia e cantou uma canção que a projetou mundialmente: *Mulher Rendeira*. O longa ganhou a primeira Palma de Ouro para o cinema brasileiro no festival de Cannes em 1953 e foi exibido em cerca de 80 países. A distribuidora internacional do filme³ frequentemente combinava apresentações da atriz-cantora com os lançamentos fora do Brasil e ela chegou a ser uma das mulheres brasileiras mais conhecidas mundialmente desde Carmen Miranda. Ela esteve presente em outros filmes ambientados no sertão, entre eles *Lampião*, *O Rei do Cangaço* (1964), dirigido por Carlos Coimbra, em que interpretou Maria Bonita. Por esta e outras participações ela recebeu o título de “Musa do Cangaço”. Em sua carreira como atriz, Vanja atuou em produções brasileiras e em coproduções francesas, alemãs e na ex-URSS. No programa *Retratos Brasileiros* em homenagem a ela, Ziraldo relembra esse sucesso:

A Vanja era tão popular no Brasil que o Sérgio Porto, quando queria fazer uma piada dizendo que o tempo passou, ele dizia ‘Vanja vai, Vanja vem e a vida continua’. Naquela época, ir para a Europa era uma coisa que nem todo mundo poderia fazer, era uma coisa rara. E a Vanja vivia lá e aqui. [...] e a imprensa acompanhava muito intensamente a vida da Vanja. No final do século, quando houve todas aquelas publicações sobre as grandes figuras do século XX, a Vanja foi um pouco esquecida, porque as pessoas esquecem algumas coisas se elas não estão referendadas no finalzinho do ano, né? Maria Fernanda [Cândido] ganhou como a mulher mais bonita do século. Bobagem! A menina pintou nas últimas semanas do século, e toda uma carreira de 50 anos sendo linda nem foi lembrada [...]. E a Vanja deveria ser lembrada como uma das mais populares atrizes do Cinema Brasileiro de qualidade e uma cantora muito cheia de graça.⁴

Entre 1955 e 1994, a cantora Vanja gravou sete álbuns, além das dezenas de *compactos*. Ao longo da carreira, ela interpretou composições de Zé Ketí, Tom Jobim e Vinícios de Moraes, Dorival Caymmi, Jorge Ben, Geraldo Vandré, entre outros. Ela também ficou conhecida por sua postura contra a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Em 1968, ela participou da passeata em protesto pela morte do estudante Edson Luiz e, num confronto entre participantes e policiais, ela se posicionou à frente de um grupo de estudantes e disse uma frase que foi estampada nos jornais do dia seguinte: “não atirem, somos todos brasileiros”. Vanja apanhou da polícia, foi presa e, depois disso, decidiu sair do Brasil.

Ao retornar ao país, no final dos anos 1970, ela retomou sua carreira como cantora e atriz, mas sem o mesmo sucesso. Ela esteve em *O Caçador de Esmeraldas* (1979), de Oswaldo de Oliveira, e só voltou às telas uma década depois na minissérie *O Farol* (1991), da TV Manchete, e no longa *A*

3 - A distribuidora era a Columbia Pictures. Vanja conta na entrevista que a empresa ficou com os direitos de distribuição por 20 anos e o filme bateu, em bilheteria, A ponte do Rio Kwai (Dir.: David Lean, 1957), mas que “o Brasil não viu um tostão”. O *Cangaceiro* é um dos maiores sucessos da Vera Cruz e precursor dos filmes que têm como ambiência e paisagem-personagem o sertão nordestino brasileiro. No Brasil, ele foi visto por mais de 800.000 mil pessoas e a Columbia o distribuiu em mais de 80 países. O contrato entre a distribuidora e a empresa produtora não previa o retorno ao Brasil do lucro internacional e a Vera Cruz veio à falência um ano depois.

4 - O jornalista Sérgio Porto usava a expressão “Vanja vem, Vanja vai” em suas crônicas, que assinava com o nome de Stanislaw Ponte Preta

Terceira Margem do Rio (1994), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Em 1987, Walter Lima Jr. lançou *Ele, O Boto*, com roteiro desenvolvido a partir de um argumento dela⁵.

Vanja Eurico morreu em janeiro de 2015, aos 83 anos. Seu filho, Adolfo Rosenthal, iniciou a produção de um filme em sua homenagem em 2019. O documentário *Vanja Orico – Ao Arrepio do Tempo*, baseado nos escritos de memória e outras produções textuais inéditas dela, foi uma promessa que ele fez à mãe. Não há registro do lançamento comercial do filme até o presente momento.

CRIANÇAS, CATAVENTOS

Esta estória nasceu, vindo as crianças venderem rosas na noite. Ofereço-a à minha mãe que dizia: “As crianças não têm culpa...”

A tela final de *O Segredo da Rosa* traz essa dedicatória que sintetiza parte do que Vanja Orico e Adélia Sampaio desenvolveram no roteiro e no filme. O encontro entre duas mulheres – uma branca e outra negra – atentas aos problemas sociais de seu tempo revela-se na história centrada na experiência de duas crianças – Vadinho e Fitinha – que, por força das circunstâncias, precisam trabalhar ainda muito jovens. E, a partir dessa perspectiva, as duas realizam um filme que reitera, de maneira bastante direta, os contrastes e desigualdades de classe, gênero e raça de um Brasil em plena Ditadura Civil-Militar.

Durante os anos 1960, Vanja integrou o CPC (Centro Popular de Cultura, da UNE). Em entrevistas, ela chegou a dizer que acreditava “piamente no socialismo” e que sempre se preocupou com as injustiças sociais⁶. *O Segredo da Rosa* é seu primeiro e único filme como diretora. Adélia Sampaio já era uma produtora experiente, mas ainda não havia dirigido seus próprios filmes que vieram, mais tarde, a revelar de maneira contundente esse traço crítico de sua personalidade. Sobre a obra posterior de Adélia, a pesquisadora e crítica Kênia Freitas afirma que

...um olhar atento para o início de sua produção torna evidente que o posicionamento da cineasta frente às formas de opressão (institucionalizadas ou não) já havia moldado o seu *modus operandi* criativo. Isso é claramente exposto nas narrativas dos filmes de Sampaio (baseadas em fatos reais): um casal de idosos que comete suicídio após ser despejado do apartamento que alugavam, crianças que vão parar na delegacia após uma brincadeira mal interpretada e uma mulher que é incriminada, sem provas, pela morte de sua ex-amante. Parece-nos crucial notar também como, nesses primeiros filmes, Sampaio constrói formalmente imagens e sons interessadas em posicionar-se de forma incisiva contra uma brutalidade latente na estrutura social do momento, no início da década de 1980, nos últimos respiros da ditadura instalada.

A parceria entre as duas faz de *O Segredo da Rosa* um filme contundente. O longa se apresenta como um drama a partir da desigualdade de classes, flertando com a fábula e com uma abertura para uma breve sequência de ação. Em sua estrutura, ele alterna pontos de vista, com uma divisão em um prólogo impessoal na apresentação dos créditos, uma primeira parte vista a partir da perspectiva das crianças, um segundo momento organizado em torno da experiência das mães e um terceiro, o ponto de vista onisciente, quando há uma virada do registro da trama para um experimento de filme de ação, com uma perseguição policial, e um desfecho com um apontamento moral, porém esperançoso.

Fitinha (Mariza Lopes) e Vadinho (Adolpho Rosenthal, filho de Vanja, então com nove anos de idade), são filhos de duas vizinhas – Maria José (Maria José Ribeiro) e Severina (interpretada pela própria diretora). As duas famílias moram em Parada de Lucas, subúrbio do Rio de Janeiro. Maria José, uma mulher negra, faz serviços domésticos em casas de classe média e Severina, uma mulher branca, é vendedora de flores em uma feira. A partir do contato das crianças com um homem rico, as duas mães começam a trabalhar em uma chácara que produz rosas e as crianças são contratadas para vendê-las. Entretanto, a produção e distribuição das flores acobertam uma operação de tráfico de cocaína e o aparentemente bondoso patrão, descoberto pela polícia, tem um fim trágico.

O filme se inicia com a imagem de um brinquedo infantil sobre a qual são vistos os créditos, e uma canção - *Acalanto*⁷, interpretada por Vanja.

5 - Na entrevista ao crítico Adilson Marcelino, Vanja relata que escreveu o conto *O Boto*, *Uma História de Amor* em 1967.

6 - Entrevista publicada no *Jornal Inverta* nº 53, jun/1995. Na mesma conversa, ela conta que seu gato de estimação à época chamava-se Che, em homenagem a Che Guevara. Disponível em: <https://inverta.org/jornal/agencia/cultura/entrevista-com-vanja-orico>

7 - *Acalanto* é de autoria de Almir e Jesus Chediack

*Vem, meu menino querido
O seu sono partido
O meu colo encontrou*

É “Dezembro... mês de férias”. A música, como uma canção de ninar, evoca a pureza infantil reforçada no início dessa primeira parte em que acompanhamos a história do ponto de vista das duas crianças protagonistas. Um cata-vento se apresenta como primeira imagem depois desse prólogo, e essa presença é reforçada por Fitinha, que o nota e o nomeia. Crianças brincam contentes nas ruas e becos de terra batida, entre as casas pobres da vila. Somos apresentados também à cumplicidade entre Vadinho, um menino branco de cabelos loiros, e Fitinha, uma menina negra. Em uma das brincadeiras com outras crianças, ele se desentende com outros meninos defendendo a amiga: “você sabe que ela é menina!”. As hierarquias de raça e gênero são reiteradas ao longo do filme, apesar do pertencimento de classe os aproximar.

A atmosfera de pureza das crianças logo é quebrada quando as duas saem de sua vizinhança para a densidade urbana do centro do Rio de Janeiro. “Vadinho, tome conta da Fitinha direitinho e vê se você vende tudo isso”, diz a mãe da menina, entregando uma caixa de balas para o garoto. A naturalidade com que as pessoas adultas se relacionam com a duplinha e a desenvoltura de Vadinho em anunciar os produtos no meio da praça indiciam a normalização daquela condição de trabalho infantil – e este é um dos principais focos da crítica social do longa.

O ponto de vista das crianças, neste início da estrutura, reforça a situação de vítima das circunstâncias que o filme quer reiterar. A mãe, que voltaria para buscá-las ao final do turno de trabalho, não consegue chegar a tempo e a dupla acaba dormindo na rua, ajudada por outra criança, personagem sem nome que nos créditos é apontado como um “menino de rua” (interpretado por Luiz Carlos de Souza). No dia seguinte, uma quarta criança aparece, Paulinho (Renato Accioli), no carro de luxo de um homem, identificado inicialmente como seu pai, Jaques (Jaques Quester). Paulinho compartilha um brinquedo caro com a dupla e todos se divertem. Num ato de aparente bondade, Jaques providencia o reencontro de Fitinha e Vadinho com suas mães e as oferece emprego em sua chácara e na venda das flores que produz. Um oportunismo explorador é logo revelado: Jaques é um traficante e as rosas vendidas pelas crianças são um disfarce para a distribuição de cocaína.

Apesar dessa rigidez moral, há uma tentativa de construção com alguma complexidade. A apresentação e caracterização das personagens fundamentam-se em estereótipos bastante marcados, mas que se apresenta num conjunto que aponta para uma crítica da condição e dos contrastes sociais brasileiros: a mulher negra e pobre que é empregada doméstica e casada com um sambista “malandro”; a mulher branca pobre viúva, que herdou a banca do marido, sabe se “vestir bem” e se interessa por um traficante branco “bonitão”; a garotinha negra indefesa que é hipersexualizada por homens mais velhos; o garoto branco sagaz que recebe a missão de proteger a amiguinha; o traficante branco “chefe” manipulador que vive em uma mansão e acredita conseguir escapar da polícia.

Mesmo personagens aparentemente sem relevância são apresentados com linhas de fuga para esta crítica social. Em meio ao movimento no centro da cidade, onde as crianças trabalham, há um furto. Antes de cometer o crime, o assaltante é apresentado em frente a uma banca de jornal. O homem é visto de costas. À sua frente, um jornal com a manchete: “morreu fugindo ao linchamento”. A dimensão do inevitável, a dura realidade social da qual não se pode escapar, se sobrepõe e dá sentido à ação individual.

A fatalidade no contraste social também é apresentada por meio dos ambientes, na paisagem urbana: a periferia sem asfalto e com um aglomerado desordenado de casas, o centro urbano hiperpovoado e movimentado onde coexistem ladrões e senhoras indefesas; “meninos de rua” amadurecidos rapidamente e comerciantes que falam idiomas estrangeiros; as festas de elite com homens brancos engravatados e a sociabilidade da periferia com samba e capoeira; os jardins amplos e bem cuidados da casa do traficante milionário; uma procissão católica e um culto afro-brasileiro; crianças que trabalham e crianças que brincam. Como pano de fundo, marcando o momento histórico e realçando os contrastes, desfiles de soldados e freiras, anúncios de projetos do governo Militar como o MOBRL⁸, e uma trilha diegética ocasional com uma banda marcial.

8 - O Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRL), criado em 1968 e implementado em 1971, tinha o objetivo de erradicar o analfabetismo no país em uma década. Foi descontinuado em 1985 sem atingir suas metas iniciais.

O arco moral do filme apresenta destinos fatais para consumidores e traficantes de cocaína, mas indica uma redenção para as mulheres e crianças. Maria José, a mulher negra e pobre, consola a amiga branca, também pobre e também mulher. Vadinho ampara a mãe. Fitinha brinca com um cata-vento. Raça, classe e gênero se interconectam, ainda que a hierarquia racial tenha se desenhado em todo filme e seja reforçada neste final. “Vamos começar de novo”, afirma Maria José olhando para um futuro incerto. Há esperança. Há?

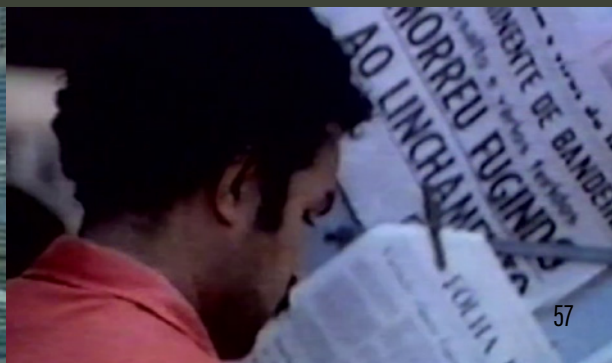
Hoje em dia, é legal falar em interseccionalidade, da sobreposição entre sistemas como o racismo, o machismo e o elitismo de classe. No entanto, a interconectividade é uma forma mais essencial de disposição dos discursos, pois nos lembra constantemente de que não temos como modificar um aspecto do sistema sem modificar o todo. (HOOKS, bell, 2019, p. 22) ⁹

“Dezembro... mês de férias”. Assim como no início do filme, um cata-vento aparece no desfecho. O cata-vento colorido representa o respeito à infância e à diversidade de raça e gênero. A partir de 2004, o brinquedo passa a ser adotado também como um símbolo da luta internacional pela erradicação do trabalho infantil¹⁰. De acordo com dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT)¹¹, a cada 100 crianças no mundo, 20 começam a trabalhar antes dos 15 anos de idade. E, segundo estudo realizado pela UNICEF – Fundo das Nações Unidas pela Infância, em 2023, havia cerca de 168 milhões de crianças vítimas de trabalho infantil em todo o mundo.

9 - HOOKS, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2029.

10 - Em 2002, Organização Internacional do Trabalho (OIT) instituiu a data 12 de junho como o Dia de Combate ao Trabalho Infantil. No Brasil, por meio da Lei nº 11.542/2007, esta data é oficializada nacionalmente.

11 - A OIT é uma agência especializada da Organização das Nações Unidas (ONU)





PREPARAÇÃO-1

por Carol Magno

Videoartista, cineasta, collagista, cientista. Espera-se de uma crítica um olhar do observador, mas será que isso é possível quando também se ocupa todas estas funções dentro da arte? Se colocar em terceira pessoa, sendo que a sociedade nos aprisiona nesse lugar do outro, não seria ratificar uma outridade que Beauvoir e Letícia Parente já questionavam? Múltipla como tantas artistas na nossa tão incompleta história da arte feminina, esta última nos convoca a pensar no plural, o nós. Puxa-nos para dentro de seu trabalho como uma pescadora no oceano da poética da imagem.

Como é de se esperar, tendo em vista a referida história da arte, seu trabalho não é tão conhecido do grande público, mas é farol obrigatório de passar quando se navega pela imagem, sobretudo para nós artistas-mulheres que estudamos gênero. Pode-se pensar que sua obra é nichada, fala apenas para mulheres e sobre mulheres; se levarmos em conta que todos nós nascemos de uma mulher, este deveria ser um assunto obrigatório, mas nem sempre a razão é obedecida, pois vivemos em um mundo construído por todos para o usufruto dos homens, o pensamento patriarcal há séculos nos impõe, não digo lógica porque passa longe disso.

Sobre sua obra muito se diz que era mãe e que por conta disso fala do “universo feminino”, uma galáxia que habita o imaginário masculino onde nós vivemos, porque tem uma série de fazeres e saberes, modos de ver o mundo que não faz parte da vida deles, sendo que nós os parimos e educamos e encaminhamos para o mundo. Talvez este universo feminino seja uma série de mundos outros, lugar de outros que em tese somos nós. Nossas irmãs lá da segunda onda já nos ensinaram, tal série de mundos nunca nos serviu porque não somos outro, somos nós, coabitamos o mesmo mundo que os homens, sofremos por conta de suas regras, suas prisões objetivas e, principalmente, subjetivas. As regras que não criamos incidem como arpões nas nossas subjetividades, pescando muitas vezes intelectuais para dentro do lar, obrigando-nos a olhar aquela pequena porção de mundo como universo, mas não somos de pouca água, somos de oceano como nos mostra a obra *Preparação I*, de Letícia Parente, descrita a seguir.

Uma mulher para em frente a um espelho, penteia o cabelo, coloca esparadrapos em seus olhos e boca, pinta com batom a boca, depois pinta a lápis os olhos, ajeita os cabelos e sai do quadro.

Um curta aparentemente simples do ponto de vista cênico, mas brutal do ponto de vista imagético e de gênero.

Para acrescentar uma profundidade a partir de gênero, começemos pelo fato de uma mulher precisar fechar olhos e boca para ir ao mundo quando deveria se abrir, para conviver em sociedade, sabemos há pelo menos mais de cem anos que o ocidente não foi organizado para nós mulheres que não compactuamos com o sistema patriarcal, foi e é preciso criar estratégia, dispositivos de existência para coabitar. Cabe aqui dizer que tal sistema não se ergueu sem levantes, sem mulheres vanguardistas como Parente, Adélia Sampaio, Lúcia Murat, entre tantas outras artistas da imagem e do cinema político, mas tais dispositivos ainda são necessários.

Descendo um pouco neste oceano, é preciso se maquiar para chegar ao referido mundo; não basta não ver e não falar, é preciso se camuflar, colocar uma pintura de guerra compatível com esta realidade, tentar se adequar à normose; o que o espectador não conta é com o dispositivo utilizado, que é um esparadrapo, este serve tanto para calar – como diz a máxima popular “vou botar um esparadrapo nessa boca” – quanto para cuidar, das feridas reais, e, por extensão, metafóricas. Calar para cuidar traz um efeito simbólico e tão familiar, a casa para muitas gerações de mulheres é o lugar do silêncio cheio de barulho, a antítese na imagem, um símbolo constrangedor.

Mergulhando mais, temos o ato e o desenho que ela pinta enquanto vai dificultando a ordem de seu enxergar, a boca, um olho e depois o outro, no último ela não vê, e claro sai torto, uma imagem nonsense, um desenho rudimentar, um olhar para o espelho absurdo que somos nós enquanto sociedade ocidental, que não olha verdadeiramente para si.

Chegando ao que é mais abissal desse oceano, temos uma artista-cientista que operacionaliza conceitos foucaultianos com maestria, sobretudo, estudos do corpo e subjetividade, em consonância com seu tempo e trajetória. É uma pioneira da videoarte e do cinema experimental, entre outras artes que fez, e colocou num ato performático pautas feministas em imagens viscerais, como em Preparação I, e nas não menos famosas Tarefa I e Marca registrada. Para chegar nesta potência, além da teoria é preciso vivência nas questões abordadas e comprometimento com a transformação social; o caminho da arte escolhido por ela sedimentou uma linguagem no país, e apontou estratégias possíveis para nós, que muitas vezes ainda somos vistas como peixe pequeno dentro do campo da arte, para nossa sorte a temos como Peixe Grande neste oceano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Letícia Parente. In ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71452/leticia-parente>. Acesso em 30.05.2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PARENTE, André. Alô, é a Letícia?. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n.8, jan. 2014. Disponível em <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em 25.05.2024

NYE, Andrea. Teorias feministas e as filosofias do homem. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.





FEMININO PLURAL

UM FILME QUE DELIRA COM OS PÉS FINCADOS NO FIRME SOLO DO FEMINISMO

por Carol Almeida

Mulheres reunidas em uma sala, em um bosque, na estrada, ao redor de uma mesa farta. Mulheres reunidas no mais perigoso dos espaços: o do diálogo e da compreensão mútua. Quando, em 1976, Vera de Figueiredo exibiu pela primeira vez *Feminino Plural*, seu primeiro longa-metragem, o cinema brasileiro ainda estava longe de um debate sobre algo que vinha se fortalecendo nos EUA e na Europa, o chamado contracinema feminista. Um cinema que desafiava as próprias formas narrativas de produzir emoções, e questionava frontalmente a ideia daquilo que Laura Mulvey chamaria três anos antes de “prazer visual”. Conceito esse ligado a uma indústria hollywoodiana que se ancorava na ideia de que os corpos femininos tinham pouco ou nenhum agenciamento na condução das histórias e eram quase sempre vistos como paisagens e objetos a serem contemplados.

Vera não estava lendo Laura Mulvey, tampouco estava a par da produção acadêmica ou fílmica de pesquisadoras e realizadoras que começaram a organizar o campo da teoria e produção fílmica feminista no exterior. O contato mais próximo dela com essas teorias do feminismo do Norte Global aconteceu em 1972 quando ganhou de presente o livro *Sexual Politics*, de Kate Millet, que ainda não havia sido traduzido para o português naquela época, mas já era leitura fundamental para os estudos da chamada segunda onda do feminismo.

No entanto, mesmo não familiarizada com os debates do cinema de vanguarda feminista dos EUA ou da Europa, Vera consegue realizar um exemplar notório do contracinema feminista do Sul Global (e é importante entender que existe sim nele, ainda que muito timidamente, uma mirada a partir de questões de um território colonizado). Existem duas grandes forças que a impõem a filmar do modo como ela filma. A primeira é da ordem dos contextos. Vera vivia no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, num momento em que, de um lado, a ditadura militar demonstrava na materialidade de sua violência a sede sádica das estruturas patriarcais e, do outro, a produção cinematográfica de longas-metragens era quase uma exclusividade dos homens. Portanto, para que ela entendesse as dinâmicas de poder dentro e fora da imagem, bastava que ela tentasse apenas... fazer cinema.

Mas outro fator importante contribuiu para que o filme rompesse com alguns pactos da linguagem narrativa: as influências ao redor. Havia não apenas o fato de que sua avó foi uma das ativistas sufragistas em defesa do voto das mulheres, que sua mãe foi uma das poucas mulheres de sua

geração a fazer uma faculdade, como havia também uma experiência com o teatro em peças contra-hegemônicas e uma conversa direta com videoartistas experimentais que, ao contrário do que acontecia no cinema, eram em boa parte mulheres. Havia ainda, não se pode deixar de salientar, a aproximação com o diretor, ator e roteirista Zózimo Bulbul, ele também um realizador que experimentava com a linguagem, e foi alguém com quem Vera dividiu a direção do curta *Artesanato do Samba* em 1974 (e com quem voltaria a trabalhar depois de *Feminino Plural*).

Estamos então falando de um longa que na sua produção e na sua forma final se revela um filme insubmisso aos padrões narrativos, desobediente na montagem e indócil com a ideia de “prazer visual” já em suas primeiras imagens: a de um parto filmado em desfoque. Em conversas recentes, que surgiram a partir de uma redescoberta de suas imagens 40 anos depois do filme ter estreado – parte de um movimento de catalogação e pesquisa de arquivos por ação de pesquisadoras feministas – Vera com frequência repete que *Feminino Plural* foi um “delírio com pé no chão”.

Parece-me uma síntese boa em um oxímoro sugestivo. A ideia de que se trata de um filme que se desloca do campo do realismo a partir de uma forma-delírio, mas ao mesmo tempo está totalmente implicado com questões bastante concretas da luta feminista, faz todo sentido. Bem como permite com que, num gesto de análise do filme, a escrita esteja ela também autorizada a delirar de dentro dessa estrutura central ao filme que é a de exibir mulheres, vindas de recortes sociais distintos na experiência com o mundo, reunidas em espaços diversos.

A proposta deste texto é, portanto, atravessada pelos campos de aproximação em que as mulheres do filme de Vera de Figueiredo se encontram com mulheres de outros filmes que vieram antes e depois de *Feminino Plural*. Parto da premissa de que Vera consegue produzir uma condensação de imagens que, na latência tanto do debate quanto das formas, terminam se espelhando e se comunicando com sequências cinematográficas vizinhas em suas intensidades simbólicas.

Antes de começarmos esses avizinhamentos, importante demarcar algumas bases. Primeiro, estamos diante do primeiro filme que, já na época em que ele é lançado, se reconhece como feminista (termo que, vale lembrar, as diretoras na época recusavam). Depois, é preciso entender que a história do filme não obedece a um arco narrativo nas convenções do começo, meio e fim. A única teleologia aqui é a do inevitável destino de meninas e mulheres que crescem e se reproduzem para servir aos desejos de uma sociedade patriarcal.

Não existe exatamente uma protagonista da história, mas sim uma mulher que será nomeada – as demais mulheres funcionam mais na chave dos arquétipos do que como personagens – como “Vitória” e naturalmente esse nome está diretamente relacionado com as escolhas que, deduzimos, ela fará na sua vida em nome de sua liberdade. Vitória, e só saberemos disso na segunda metade do filme, é aquela que surge de forma central se encaminhando para a câmera, e olhando quem a olha, abre a camisa, segura um bebê no colo e começa a amamentá-lo.

Veremos depois essa personagem como uma criança sendo puxada pelo braço por uma figura materna, enquanto num som extradiagético escutamos a voz de uma mulher repetir frases comuns da memorabilia discursiva do machismo. Enquanto assistimos a imagens de meninas e adolescentes sem rosto, a voz funciona como um mantra: “Obedeça: submissa, meiga e dócil”, “siga os caminhos que foram designados pra você quando você nasceu mulher: passividade diante da vida”, “lugar de mulher é dentro de casa”. São textos que, hoje, parecem explícitos e literais demais, mas que na época incomodaram muita gente. A pontuar que a recepção de *Feminino Plural* no Brasil foi bastante tímida, tendo ele sido exibido em apenas algumas sessões de quintas-feiras, à meia-noite, no Cinema 1, sala em Copacabana que, então, trazia produções fora do grande mercado. Vera costuma dizer que o filme foi mais bem recebido no circuito de festivais internacionais do que no Brasil.

Afora esse transe sonoro do patriarcado tentando inferir nas decisões da vida dessa moça que vamos conhecer como Vitória, todo o resto do filme será pontuado por performances de mulheres em encenações que ora são coletivas, mas em algum momento produzem individualidades. A intenção a partir de agora é observar algumas dessas performances em atrito com imagens de outros filmes que, tal como este, se declaram frontalmente feministas em seus respectivos “delírios com pé no chão”:

A IMAGEM-PARTO

A começar pela imagem-prefácio do filme que, segundo a própria diretora, foi responsável no Brasil por fazer muita gente imediatamente se levantar da cadeira e sair da sala. Com imagens desfocadas, assistimos a um parto natural, escutamos a voz do médico e os suspiros de dor da mulher que tenta fazer força para empurrar o bebê para fora de seu corpo. O fato de que essa sequência é sensivelmente pensada como um borrão sonoro fala também de um estado de “sobreconsciência” que

corpos com útero experimentam no momento do parto. Sobreconsciência que, na definição de Gaston Bachelard, acontece quando estamos em um devaneio desperto; portanto, não é nem da ordem do inconsciente, tampouco da consciência objetiva, é algo entre a racionalização e o transe.

A sequência termina com uma afirmação aparentemente trivial do médico, a de que o bebê é um “garoto” (a medicina como uma das várias tecnologias de imposição do gênero). No entanto, quando o filme decide cortar a imagem nesse exato momento, existe aí um discurso: a determinação do gênero já no nascimento, pronunciado por um homem em situação de poder, o médico, determina “os caminhos que foram designados” para esse bebê quando ele nasce... “homem”. A partir daí, é preciso fazer um corte, é preciso contar a história daquelas que estão sempre desfocadas da imagem.

Em *Nascimento e Maternidade* (2006), de Naomi Kawase, a primeira imagem do filme é um plano fechado de algo que parece uma pintura abstrata, uma textura estranha de um vermelho forte. Um pouco mais de atenção e percebemos que aquela imagem é um super close de uma placenta – mais tarde entendemos que é a placenta da própria diretora. Isso porque o filme, um documentário poético sobre não apenas o relacionamento com sua vó-mãe (também personagem de seus filmes anteriores), mas sobre o nascimento de seu primeiro e único filho e todas as sensações inefáveis que se produzem de um processo de despedida e de chegada.

Em algum momento desse média-metragem, vemos finalmente Naomi no seu processo de parto. Alguém segura a câmera enquanto o bebê sai de seu corpo. Não há desfoque aqui, o foco está no lugar certo, a cena precisa ser registrada nos códigos do real e, ao contrário do filme de Vera, também nos códigos do silêncio profundo. Todo o som diegético é retirado da imagem. Mas o ápice da sequência acontece somente quando esse som retorna e ouvimos a diretora pedir a câmera de volta. Ela quer filmar seu filho no momento do corte do cordão umbilical. Assim como a criança, essa imagem é dela, é ela quem olha, é ela quem cria, é ela quem faz nascer.

Observar como sequências de parto são filmadas por diretoras feministas é sempre um estudo profundo não apenas da natureza do ato em si e de como pessoas com útero percebem isso de forma distinta, mas de como ele está associado à construção e consolidação de quem domina e controla as tecnologias do nascer das pessoas e das imagens que as vão representar.

A IMAGEM-GANGUE

Imediatamente após a sequência do parto, os créditos iniciais do filme são exibidos por cima de imagens de algumas mulheres pilotando motos por uma estrada. Nós as vemos enfileiradas, como que numa cruzada organizada. A sequência vai intercalando entre planos mais abertos, filmando o caminho que elas fazem de cima, e closes em seus rostos que vestem capacetes e óculos de motociclistas (é preciso não somente pilotar a moto, mas sim performar esse gesto com todos os códigos possíveis para que se crie o impacto visual dessas amazonas do asfalto). Uma vez que os créditos iniciais se encerram, vemos imagens e sons do cotidiano do espaço urbano por onde elas passam e são olhadas, até que finalmente as motos se dirigem a uma casa no meio do mato, onde quem as recebe é a única mulher negra dessa história, interpretada por ninguém menos que Léa Garcia.

Voltaremos mais adiante a Léa e ao peso de sua presença em cena. Por enquanto, é importante se ater a essa introdução do percurso das mulheres como abertura da narrativa. Existe quase sempre



uma faixa sonora que as acompanha – às vezes interrompida pelos barulhos da cidade – e esse som, que é aliás bastante típico dos anos 1970, traz notas eletrônicas que dão um tom simultaneamente de aventura anunciada e um certo mistério. Nesse caso, a aventura e o mistério de ser mulher em um mundo patriarcal.

Inevitavelmente sou lançada a uma sequência de um filme estadunidense que surge alguns anos depois, mas que, assim como *Feminino Plural*, carrega o tom de enfrentamento a um sistema dado como “normal”. Em *Feminino Plural*, a disputa se dá mais na forma de discursos poetizados, no transe repetitivo e opressor das frases feitas sobre o lugar da mulher e em performances cênicas individuais ou coletivas. Mas em *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, a colisão de forças é não somente mais visível – trata-se de um filme com personagens que não apenas discutem, mas produzem ação ativista e de guerrilha contra o patriarcado – como é dada também por uma trilha sonora estridente em sua mensagem combativa.

Uma das estridências que escutamos ainda no começo do filme é justamente a de apitos que ecoam alto pelas ruas de Nova York enquanto vemos uma “gangue” de mulheres pedalando suas bicicletas e cercando dois homens que tentam agredir sexualmente uma outra mulher na rua. Justiceiras urbanas, alguns vão chamar, terroristas, outros vão proclamar.

Em todos os casos, vejo as mulheres pilotando motos em *Feminino Plural* como vejo as mulheres em bicicletas apitando seus “alarmes” em *Born in Flames*: estamos lidando com a coreografia de corpos em bando que decidiram ter autonomia cinética de ocupar os espaços públicos dirigindo e pilotando suas próprias vidas, e não só isso: elas usam dessa coreografia para comunicar que estão, à revelia das tecnologias do discurso patriarcal, inegociavelmente juntas. Colocando ainda em contexto o histórico do cinema narrativo, em que por muito tempo a elaboração do espaço “feminino” era diretamente ligada aos ambientes internos e domésticos, essas sequências se tornam um manifesto em si mesmo.

A IMAGEM-BANQUETE

“As pessoas parecem ilusões maravilhosas delas mesmas, no entanto elas existem e estão aqui”. Essas palavras são repetidas algumas vezes por uma das mulheres que chegou a casa no meio do mato, a lembrar que o recurso da repetição acontece de forma muito calculada em todo o filme para produzir essa sensação de um estado cíclico e contínuo das coisas. Enquanto ela fala isso, um banquete é servido sobre uma grande mesa no centro da sala. Mas não se trata de um banquete europeu, estamos diante de uma generosa feijoada.

A comida, que por si só já demarca o território de onde o filme fala, é compartilhada por todos na casa, mulheres, homens, crianças, e o que assistimos é um ritual de fartura: de comida, de gente e de música, visto que no meio de todas essas pessoas um grupo de homens começa a cantar, enquanto um deles toca um berimbau. Concentração de códigos da “brasilidade” e de uma fartura desse tropical cercam essas mulheres, majoritariamente brancas, chegando a um recinto onde quem as recebe são pessoas majoritariamente negras. Nesse momento do filme, estamos ainda dentro do registro da comunhão de diferenças, um espaço pensado como utopia dos encontros.

Recentemente, numa pesquisa sobre o clássico tcheco *As pequenas margaridas* (1966), de



Věra Chytilová, de cara com um longo artigo escrito por Julia Selinger que, a partir das origens da palavra em inglês *forcemeat* e *stuff*, algo como “recheio de carne” e “encher” ou “recheiar”, descobre que esses termos são a versão inglesa do verbo em francês *farcir*, que significa “recheiar”, e que, graças ao verbo, os recheios eram antes conhecidos como *farse*, ou seja, farsa. Tudo isso porque existe, nesse artigo, uma conexão direta entre a ideia de abundância de recheios culinários que o filme de Chytilová produz com a ideia de “farsa” como o clássico gênero teatral conhecido por satirizar situações do cotidiano, com personagens caricatos e exagerados.

Em *As pequenas margaridas* são famosas as sequências em que as duas personagens protagonistas se lançam em banquetes como agentes do caos, colocando tudo ao mesmo tempo na boca, jogando tortas uma na outra, se refestelando sempre que possível nos ambientes mais improváveis. Selinger acredita que a comida é, nesse filme, a própria “engenharia do absurdo” e esse absurdo das coisas é, na lógica do filme, um ato político de recusa aos padrões de bom comportamento impostos a esses corpos (“Obedeça: submissa, meiga e dócil” repete o *voiceover* de *Feminino Plural*).

A farsa, posta no filme de Věra Chytilová de forma mais radical e anárquica, também acontece no longa da sua xará Vera de Figueiredo, agora como um recurso narrativo que, a partir desse banquete introdutório, coloca duas dessas mulheres em diálogo com suas próprias trajetórias. A primeira delas, a de cabelos brancos e mais velha que as demais, se olha no espelho, começa a cantar em alemão, a sorrir e a falar com o sotaque carregado: “venci a vida, cada ruga é uma vitória”. Mas a segunda personagem, a única mulher negra do filme, abre a Caixa de Pandora desse suposto delírio tropical. No som do filme, escutamos batidas de tambor intercaladas por longos intervalos. Como se algo do plano do espiritual estivesse sendo anunciado.

A IMAGEM-OPPOSITIVA

Após a cena da figura alemã que vive o arquétipo da mulher mais velha, aqui contente e orgulhosa de sua idade e da experiência que vem com ela, *Feminino Plural* nos entrega aquele que certamente é o momento mais radical do filme (muito mais até do que expor os seios à câmera para amamentar um bebê) pensando o momento em que ele é exibido. Estamos aqui três anos depois que Zózimo Bulbul recita que é “floração forte / renovação do tempo / tempestade” em *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, filme em que Léa Garcia atua brevemente como a irmã do personagem de Zózimo, numa cena de confronto direto com o irmão poeta que tenta se encaixar no mundo dos brancos. No entanto, se pensarmos em filmes feitos por diretoras com protagonistas mulheres, há uma escassez brutal naquele momento não apenas de diferentes modulagens de representação de mulheres negras, como sobretudo de um discurso frontalmente opositivo a como essas mulheres são olhadas pelo cinema. Opositivo no sentido em que bell hooks usa a palavra para pensar sua experiência como espectadora negra dentro da sala de cinema, ou seja, é o gesto de olhar de volta, em enfretamento e questionamento diante de quem historicamente detém esse poder-olhar.

Dado o contexto, a cena da qual se fala é aquela que começa com uma das mulheres brancas motoqueiras em cima de um baú – a mesma que repetia “as pessoas parecem ilusões maravilhosas delas mesmas” – até o momento em que ela se move e abre esse baú. De dentro dele surge a personagem de Léa Garcia, que se levanta, fecha o baú e senta sobre ele. Começa a gargalhar. Olha para a mulher branca e seu monólogo diante dela precisa ser colocado na íntegra:

“Me libertou, né? Ri pra mim, ri pra mim, você tá rindo daqui, não está? Tá rindo daqui do baú. Do baú que me oprimiu toda a vida. Mas eu tou livre, tou livre, eu tou livre do escuro. Eu sou uma mulher livre. Livre, livre, eu sempre quis ser livre. Fui tantas vezes humilhada. Humilhada como mulher! Humilhada como mulher negra! Eu queria tudo, eu quero o mundo em mim, eu quero o mundo em mim, todo em mim, as cores do mundo em mim, todas as cores do mundo em mim, nascendo em mim. Livre. Mulher negra livre! Você sofreu como eu? Mentira. Mentira! O que dizem de mim? O que fizeram comigo a vida toda desde criança? A minha infância e juventude! Negra! Negra.”

Ao longo dessa fala, o corpo de Léa se contorce por cima desse baú. A mulher branca, que inicialmente sorria com ela, surge em algum momento num contraplano mais séria, quando se vê confrontada por uma experiência de mulheridade que não é a sua. Ainda não havia naquele momento a noção de feminismo interseccional, cunhado em 1989 pela professora e ativista estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas certamente já havia entre quem se dispusesse a escutar e ler o mundo, o entendimento de que o feminismo branco acadêmico dos anos 1960/70 dizia respeito a um grupo muito específico quando a palavra “mulheres” era pronunciada.

Penso essa cena como uma imagem-prolepse que vai se expandir no tempo e dialogar diretamente não apenas com um só filme, mas com uma experiência coletiva, e, no entanto, bastante particular e individual em seus vários filmes. Há uma conversa direta com um cinema brasileiro

contemporâneo realizado por mulheres negras que, com propostas formais distintas, transformaram o olhar opositivo não somente numa resposta – o olhar de volta – mas numa ação de olhar primeiro.

Penso particularmente no longa *Um dia com Jerusa* (2020), que por sua vez nasceu do curta *Um dia de Jerusa* (2014), ambos de Viviane Ferreira. Nos dois filmes, é dado à mesma Léa Garcia o papel de uma senhora que, ao receber a visita de uma moça que faz pesquisa de mercado de porta em porta, abre agora não mais um baú, mas um portal de vivências que as fazem se aproximar, bem como se distanciar de sua interlocutora, uma jovem que, assim como ela, também é negra. A Léa do filme de Viviane certamente entende com profundidade a Léa do filme de Vera, mas a resposta agora é outra e as alianças entre mulheres acontece num entendimento mútuo do que significam os baús.

Jamais arriscaria dizer que *Feminino Plural* seria então um filme “interseccional” nos termos como o conceito pensa o feminismo, mesmo porque estamos diante de uma obra centrada na experiência branca – e especificamente sudestina – de ser mulher no Brasil. Mas é importante entender o filme como algo que, de fato, rompe com vários acordos de imagem na sua forma. Forma essa que, por sua vez, produz um conteúdo radical (até hoje). Um filme que, e isso é importante ser dito, facilmente pode ser colocado numa roda com várias outras produções de referência quando pensamos em contracinema feminista no mundo.



REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

CURADORA CONVADADA

Lorena Montenegro

PRODUÇÃO GERAL

Vinícius Correia

PRODUÇÃO ARAÇUAÍ

Jose Pereira

PRODUÇÃO MONTES CLAROS

Vanessa Rodrigues Araújo

Elpídio Rocha Neto

RECEPTIVO

Juliano Ito

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

DESIGNER

Paulo Marcelo Oz

ILUSTRAÇÃO

Paulo Marcelo Oz

WEBSITE

Marcelo Saldanha

Daniel de Carvalho

Thiago Oliveira

ACOMPANHAMENTO GRÁFICO

Natália Oliveira Nunes

GRÁFICA

Rona

REGISTRO VIDEOGRÁFICO EM BELO HORIZONTE

Rodrigo James

Artur Coelho Satuf Rezende

REGISTRO VIDEOGRÁFICO EM ARAÇUAÍ E MONTES CLAROS

Marcella Cabral

VINHETA

Canacaiana

COMUNICAÇÃO

Imprensa **Bárbara Prado**

Redes Sociais **Rodrigo Valente e Mariama Lopes (DOIZUM)**

Fotografia Belo Horizonte **VAL+WANDER Fotografias**

Fotografia Araçuaí e Montes Claros **Marcella Cabral**

PODCASTS

Rodrigo James

MIMOS LE PETIT

Concepção **Daniela Fernandes**

Ilustração **Paulo Marcelo Oz**

Execução **Janaína Ianomani, Daniela Fernandes,**

Dbnho Saboaria, Libretto e New Chic

CENÁRIO

Barbara Schall

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial **Daniela Fernandes**

Designer e Ilustração **Paulo Marcelo Oz**

Colaborador **Laly Cataguases**

AUDIOBOOK

Locução **Flora Maurício**

Bella Michellini

Luiza Cheib

Gravação **Scriptus Comunicação**

ARTIGOS

Alcilene Cavalcante, Carol Almeida, Carol Magno,

Cecília Barroso, Fernanda Pessoa, Flavia Guerra,

Glênis Cardoso, Karla Holanda, Lorena Montenegro,

Tatiana Carvalho Costa e Vivi Pistache

FICHA TÉCNICA

Patrocínio



Parceria



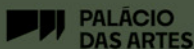
Apoio Cultural



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Projeto nº 1487/2022



Incentivo

