



MOSTRA DE CINEMA

MULHERES EM CENA

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

MOSTRA DE CINEMA

MULHERES EM CENA

CCBB Rio de Janeiro

21 de Setembro a 03 de Outubro de 2016

CCBB São Paulo

21 de Setembro a 10 de Outubro de 2016



UM ENCONTRO INÉDITO

A MULHER, O CINEMA E A AMÉRICA LATINA

“Falar da intensificação da produção feminina no cinema, hoje, não significa afirmar que não existiram, no passado, mulheres no processo de produção cinematográfica. É possível encontrar produções femininas latino-americanas ainda nas primeiras décadas do século passado. Entretanto, diante da invisibilidade feminina na historiografia do cinema, a presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias, como o caso das brasileiras Cléo de Verberena e Carmen Santos”.

Maria Célia Orlato Selem

Invisibilidade, essa foi a palavra que mais nos marcou quando começamos, há em torno de três anos, a pesquisar sobre a mulher latino-americana no cinema. Sentíamos que era uma discussão que estava a ponto de explodir, mas ao mesmo tempo, uma constatação tão antiga que parecia um absurdo em 2013 – época em que iniciamos a investigação e o projeto desta mostra – ser ainda necessária essa discussão, ser ainda necessário a mulher lutar por seu espaço no meio cinematográfico.

No meio de nossa pesquisa nos deparamos com um abismo. Abismo em muitos aspectos: a falta de mulheres realizadoras em muitos países latino-americanos, a escassa quantidade de mulheres diretoras em um lapso grande de tempo, a enorme lacuna de importantes prêmios a cineastas mulheres.

Para fazer um pequeno parêntese histórico: considerando movimentos como o feminismo ocorrido nas décadas de 1960 e 1970 e, mais tardar, na década de 1990, a ascensão feminina no cinema é tardia, pós esses movimentos. No Brasil, por exemplo, uma mulher só dirigiu um filme na década de 1930 e, durante 30 anos (1930-1960), apenas seis mulheres haviam estado por trás das câmeras. Até 1979, haviam somente 20 longas-metragens de ficção feitos por mulheres no Brasil e, dentre esses filmes, apenas 16 sobreviveram ao tempo.

Segundo Maria Célia Orlato Selem, “no final da década de 1980, a pesquisadora colombiana Dora Ramirez constatou que, embora as mulheres latino-americanas tivessem vasta produção audiovisual que chegava a ser conhecida nos EUA e em alguns países da Europa, permaneciam completamente ignoradas na América Latina”. Durante o Cinema Novo, o número de mulheres por trás das câmeras cresceu um pouco, mas, ainda assim, somente no cinema de Retomada (1995-2008) é que a mulher ganha mais espaço e se faz notar.

Não são poucas as cineastas latino-americanas que conseguiram reconhecimento e prêmios internacionais: a venezuelana Margot Benacerraf ganhou dois prêmios em Cannes por seu filme *Araya* (1959); a argentina María Luisa Bemberg foi indicada a dois Oscar por *Camila* (1984); a venezuelana Fina Torres conseguiu fama internacional com seu primeiro filme, *Oriana* (1985); a brasileira Suzana Amaral foi celebrada por

A hora da estrela (1985) com indicações e prêmios em Berlim; María Novaro consagrou a renovação do Nuevo Cine Mexicano com seu segundo longa-metragem, *Danzón* (1990). Mas, apesar desses reconhecimentos, é importante frisar que Cannes premiou apenas uma mulher com a Palma de Ouro em quase 70 anos de existência – Jane Campion, com *O piano* (*The piano*), em 1993 – e apenas uma mulher ganhou o Oscar de melhor direção, Kathryn Bigelow, com *Guerra ao terror* (*The hurt locker*), em 2010.

Essa invisibilidade da mulher na história do cinema se dá, claramente, por um reflexo da estrutura patriarcal de nossa sociedade. A misoginia que a mulher vem experimentando ao longo dos anos não é privilégio da sétima arte e, tampouco, das artes em geral. Mas, especificamente no cinema, lidamos com uma indústria absolutamente machista, cultivada, nos arriscamos a dizer, por muitas mulheres. O machismo está impregnado de tal maneira que as mulheres, durante muitos anos, se calaram frente a atitudes e imposições patriarcais.

Mas, como dissemos anteriormente, essa é uma discussão muito antiga que, agora, ganha força e sororidade. Também com a democratização de acesso à internet, hoje, um grito no hemisfério norte rapidamente ecoa aqui no sul e vice-versa – como tem sido com as manifestações de atrizes hollywoodianas que começam a escancarar sua insatisfação com cachês menores e papéis desvalorizados pelo simples fato de serem mulheres. Aqui no sul, vemos uma crescente de coletivos e festivais voltados para a luta e defesa da mulher em diferentes áreas dentro da indústria cinematográfica, reivindicando equidade de cachês, papéis e funções nos filmes.

A entrada das mulheres na produção audiovisual propiciou um impulso transformador na interpretação patriarcal da realidade, seja pela introdução de temáticas voltadas para os “problemas femininos”, seja pela perspectiva das personagens ou pela estética construída por meio de um olhar diferenciado.

É, ainda, preciso diferenciar a autoria feminina da autoria feminista, a última preocupada com a representação das hierarquias de gênero, como nos explica Maria Célia Orlatto Selem em seu texto neste catálogo, ecoando a Geetra Ramanathan.

Não estamos buscando levantar as predicações do feminismo radical. Com a mostra *Mulheres em Cena*, queremos aprofundar a discussão acerca da desigualdade de gênero no cinema. Queremos discutir a equidade de gênero e não a preponderância de um ou de outro. Na verdade, não seria tampouco a busca pela equidade, pois como colocou muito bem Teresa Leonardi Herrán, “não somos iguais, tampouco somos superiores ou inferiores, somos distintas e com a nossa especificidade totalizamos e enriquecemos o humano”.

Nosso objetivo é colocar em pauta, durante os debates que serão realizados, questões como: existe uma pauta pelo gênero, ou a ambição das mulheres é ser considerada apenas cineasta, para além de seu sexo? Existe uma diferenciação estética do olhar feminino? Isso se reflete diretamente na tela? Essas e inúmeras

outras questões precisam ser aprofundadas.

Outra reflexão importante é a noção de cinema latino-americano realizado por mulheres como um bloco uniforme. Hoje, há uma vasta e diversificada produção de filmes, sendo possível indicar pontos em comum entre alguns deles, o que diz respeito mais a uma estratégia política do que propriamente a uma hegemonização estética.

Nosso recorte busca exatamente colocar as cineastas selecionadas nesse “bloco uniforme”. São diretoras latino-americanas contemporâneas que pertencem a uma mesma geração e seus filmes tiveram repercussão internacional, proporcionando, assim, relatos e experiências não somente na esfera latino-americana. As brasileiras Tata Amaral, Lúcia Murat, Anna Muylaert e Laís Bodanzky, a argentina Lucrecia Martel, a venezuelana Mariana Rondón, a paraguaia Paz Encina, a chilena Marialy Rivas e a peruana Claudia Llosa são, na nossa opinião, realizadoras que refletem, em seus filmes, a realidade latino-americana através de um olhar feminino, abordando distintos temas como a diversidade sexual, o posicionamento da mulher, contextos políticos e sociais de uma maneira realista e sensível, mas não necessariamente feminista. São realizadoras que buscam respeito e reconhecimento por seu trabalho como diretoras, como mulheres e como latino-americanas. São 18 filmes na programação, a grande maioria em 35mm, que merecem uma análise conjunta pela potência em sua linguagem. Reunir essas nove grandes diretoras em uma mesma mostra proporcionará uma intensificação do debate acerca do posicionamento da mulher latino-americana no mercado audiovisual.

Ao pensar a organização deste catálogo, julgamos necessário abordar a discussão em torno da mulher não somente no âmbito cinematográfico, mas também em distintas manifestações artísticas, para pensarmos a discussão num contexto mais globalizado, não nos restringindo apenas à sétima arte.

A escolha da foto *Los sueños de cansancio*, de Grete Stern, que ilustra a capa, se encaixa justamente nessa intenção. Grete Stern – alemã, naturalizada argentina – foi a primeira fotógrafa latino-americana a abordar a misoginia através da fotografia, mais especificamente através da fotomontagem. Feminista assumida, sua coletânea intitulada *Sueños* foi considerada um marco na luta da mulher por seus direitos. *Los sueños de cansancio* faz ainda uma analogia a Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a repetir sempre a mesma tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, sendo que, toda a vez que estava alcançando o cume, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido. Grete usa do simbolismo da mitologia grega para dar ênfase ao incessante esforço da mulher na luta por seus direitos.

Com a colaboração de Natalia Christofolletti Barrenha, selecionamos seis textos que refletem sobre a mulher e o olhar feminino na literatura, nas artes visuais, no cinema e na sociedade. Em seguida, organizamos nove textos, sendo muitos inéditos, preparados especialmente para a mostra *Mulheres em Cena*, onde há um aprofundamento no universo de cada diretora selecionada para essa mostra.

É aqui necessário pontuar, também, a importância de um espaço tão prestigioso como o Centro Cultural Banco do Brasil patrocinar mostras como esta, dando voz e espaço para uma discussão tão urgente.

Como escreveu José Carlos Avellar, “talvez seja possível (talvez não) falar de um cinema feminino assim como nos acostumamos a falar de um cinema latino-americano, diferente do cinema feito em outros continentes pela particular experiência histórica e cultural dos países da América Latina (...): construir uma identidade em movimento, definir-se como um gesto, busca, construção do que somos e queremos ser e de um modo próprio de expressar nossa diferença”¹.

Seria o mesmo com o cinema feminino, porque o conjunto das histórias e a maneira de contar dos filmes feitos por mulheres mostram que todas elas, tratando ou não de questões femininas, conscientes ou inconscientes, estão empenhadas em abordar a reinvenção do papel da mulher na sociedade, ou, talvez, o papel feminino na dramaturgia do cinema, ou, somente, a reinvenção da sociedade para transformar o papel da mulher e do homem.

ANDREA ARMENTANO E SOFIA TORRE

Curadoras

¹Texto apresentado no Encuentro Mujeres y Cine en América Latina, realizado durante a XVII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, em março de 2002. Originalmente publicado em *Mujeres y cine en América Latina*, organizado por Patricia Torres San Martín (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004). Disponível em: http://www.escrevercinema.com/A_lingua_provisoria.htm.

ÍNDICE

- 12** PELE DE MULHER, MÁSCARAS DE HOMEM. **Teresa Leonardi Herrán**
- 15** FALANDO EM LÍNGUAS. **Gloria Anzaldúa**
- 24** LITERATURA E MULHER: ESSA PALAVRA DE LUXO E RIOCORRENTE: DEPOIS DE EVA E ADÃO.... **Ana Cristina Cesar**
- 37** DA ESFERA PRIVADA À REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA. **Marina Cavalcanti Tedesco**
- 50** UMA CÂMERA NA MÃO E O FEMINISMO NA CABEÇA? **Maria Célia Orlato Selem**
- 70** DE MUSAS A AUTORAS. **Simone Osthoff**
- 87** ANNA MUYLAERT EM CENA:
UM NOVO "OLHAR" ESTÉTICO E POLÍTICO DO BRASIL? **Carla Conceição da Silva Paiva**
- 93** A VOZ COMO ESPAÇO DO DESEJO EM *MADEINUSA* E *LA TETA ASUSTADA*. **María José Punte**
- 109** ENTREVISTA: LAÍS BODANZKY
- 123** DITADURA, PRETÉRITO IMPERFEITO:
UM PASSADO QUE NÃO PASSOU SOB O FOCO DAS CÂMERAS DE LÚCIA MURAT. **Vinícius Alexandre R. Piassi**
- 137** A POÉTICA DE LUCRECIA MARTEL E O SOM AO REDOR. **Natalia Christofolletti Barrenha**
- 153** COMO ENCENAR UMA *JOVEN E ALOCADA*? **Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa**
- 157** EM BUSCA DO LIRISMO NO CONCRETO E NA GUERRILHA ARMADA. **Marília-Marie Goulart**
- 163** ARRASTANDO A TORMENTA. **Paz Encina**
- 173** TATA AMARAL – CINEMA DE AUTORIA FEMININA. **Karla Holanda**
- 177** FILMES
- 219** CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS

PELE DE MULHER, MÁSCARAS DE HOMEM¹

Por Teresa “Kuky” Leonardi Herrán²

Mulheres, nós, que não inventamos nem a pólvora nem a bússola, que não domesticamos nem o vapor nem a eletricidade, que não exploramos nem os céus nem os mares, mas sem quem a terra não seria a terra, tampouco inventamos essa língua que falamos. Outros forjaram, durante séculos, o instrumento que hoje serve para nos expressarmos, para dizer aquilo “vedado e reprimido de família em família, de mulher em mulher”. Usamos a língua do dominador, somos conscientes dessa atitude paradoxal, nos preocupa que o amor, como disse Simone de Beauvoir, “não tenha o mesmo sentido para um e outro sexo, e que isso seja fonte de graves mal-entendidos que nos separem”, nos escandaliza que toda palavra tenha dois sexos, um explícito e o outro, ainda, não desdobrado na riqueza de suas conotações potenciais.

Liberdade, por exemplo, nos homens, é natural: é Prometeu desafiando os deuses, é um Ícaro do século XVIII desafiando a lei da gravidade na Montgolfière: é a tomada da Bastilha. O que significa, entretanto, *liberdade* dita por uma mulher? Nela não há um passado prestigioso que esta palavra possa ostentar. Esta e quase todas as palavras da tribo se ressemantizarão a partir de uma língua própria, ferramenta que forjaremos na práxis de uma existência autêntica, não heterônoma; arma que redimirá o silêncio doloroso de milhares de mulheres que não tiveram nem têm voz. Diz Alfonsina: “a conquista de minha palavra custa séculos de mulheres vencidas”.

Sequer em Maio de 1968, quando o homem comum, o homem da rua, se apodera do discurso filosófico, político, poético, a mulher logra falar e ser escutada. É Rossana Rossanda, uma das protagonistas, que conta: “uma das características do movimento de Maio é que a pessoa se converte em algo positivo. Todas as pessoas, homens e mulheres, ou só os homens? Minha resposta é que, em 1968, a ideia da pessoa era basicamente a ideia de uma pessoa macho. Em 1968, as mulheres falaram muito pouco nas assembleias, embora tenham participado muito”.

¹Apresentado no Primer Encuentro Nacional de Escritoras, realizado em Buenos Aires nos dias 27 e 28 de maio de 1988. Publicado originalmente na revista *Feminaria*, ano 1, número 02, novembro 1988. Disponível em: <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria02.pdf>. Todos os exemplares da revista estão disponíveis online na Biblioteca Feminaria, do Centro Cultural Tierra Violeta: <http://www.tierra-violeta.com.ar/biblioteca> – <http://res-publica.com.ar/Feminaria/>.

²Teresa Leonardi Herrán, conhecida carinhosamente como “Kuky”, é poetisa, tradutora e professora de Filosofia na Universidad Nacional de Salta (Argentina). Cofundadora da Assembleia Permanente dos Direitos Humanos em Salta e atuante em vários movimentos sociais. Autora dos livros *Incesante memoria* (1985), *Blues del contraolvido* (1991), *El corazón tatuado* (1993), *Rizomas* (1998), *Noticias de los comulgantes* (2006) e *El que vino de lejos* (2009), entre outros, além de participar de dezenas de antologias poéticas. Foi laureada com diversos prêmios literários na Argentina, entre os quais se destaca o Primer Premio para Poetas Éditos, da Secretaria de Cultura da Província de Salta.

Não criamos ainda nossa própria linguagem, salvo exceções, porque ainda somos viajantes nessa travessia em direção a nós mesmas, à nossa identidade que passa, necessariamente, pela reconquista de nosso corpo que foi confiscado, colonizado, expropriado. Quando tenhamos destruído a máquina de guerra que arrebatamos na luta, a máquina da linguagem imperial, o *logos*, “inventaremos uma palavra que não asfixie a outras línguas, mas que as desate”, uma palavra que reconheça e valorize a alteridade. Destruir a máquina do *logos* implica aniquilar em nós a mulher que foi falada, explicada, sonhada, mutilada, explorada pelo homem. Inventar a língua, em suma, é inventar a nós mesmas, é nos des-centralizar, nos des-construir, nos des-cifrar. Em *Sexo e caráter*, Weininger diz: “Se se pergunta que conceito tem o próprio eu, ela não sabe se representar senão no próprio corpo”. Mas é, justamente, este corpo aquele que foi colonizado e dito pelo outro. Pensar o corpo é, pois, concebê-lo como: carente e invejoso do pênis, sujo de menstruação, enfeado na gravidez, assexuado na menopausa, orgásmico vaginalmente, aterrado ante a iminência da velhice que assinala o fim do único calor feminino: o de ser um corpo-para-outro, nunca um corpo-para-si.

“Toda mulher que queira possuir uma escritura que lhe seja própria não pode eludir esta urgência extraordinária: inventar a mulher”, diz Annie Leclerc. Só assassinando a mulher que o homem modelou poderemos aceder à especificidade de uma escritura. Só clausurando o reino da mulher-menina, da mulher-fada da casa, da mulher-deusa do surrealismo, da mulher virgem ou mãe do cristianismo, poderá advir o reino da mulher-total: operária, mãe, amante, política, escritora, a que sim sonhou esse feminista chamado Rimbaud: “quando se quebre a infinita escravidão da mulher, quando ela viva para ela e por ela, também será poeta”. Inventar a mulher, ascetismo e purificação da consciência alienada, ideologizada, rechaço de desvalores que nos marcaram – como o de nos desconhecermos entre nós mesmas. Somos as herdeiras do mútuo desprezo e desconfiança que gera atitudes infraternas entre nós. Quantas de nós lemos preferentemente livros escritos por mulheres? Quantas escritoras merecem a devoção que, sim, destinamos aos autores homens? Exigimos que nos júris de obras literárias haja sempre uma mulher, ao menos – ou até desconfiamos da qualidade do júri quando uma mulher o integra? Não nos autoculpemos, mas reajamos. Se sabemos que “o peso das gerações mortas oprime o cérebro dos vivos, inclusive muito tempo depois que as estruturas de uma sociedade tenham se transformado” (Marx), tenhamos a coragem de assumir que ainda nos empertigamos com armações horríveis de dogmas e preconceitos com respeito a nós mesmas. Adrienne Rich assinala que é quádruplo o veneno que nos impede sermos nós mesmas: 1) trivialização do próprio valor, crença em que somos congenitamente incapazes de criar obras notáveis e valiosas; 2) desprezo pelas outras mulheres, essa hostilidade horizontal que ainda praticamos como um tipo de canibalismo que impede a sororidade; 3) compaixão fora de lugar que responde à ideologia de que somos toda mansidão e perdão quando se refere aos outros; 4) vício em amor, em sexo, em drogas, em estados depressivos como uma forma de escapar da consciência de nossa condição desgraçada.

O processo de liberação da mulher pode se homologar ao processo levado a cabo pelos colonizados. Para analisar este ponto vou recorrer ao instrumental teórico-conceitual de Frantz Fanon. Em um primeiro momento, a mulher se lança com avidez sobre os bens culturais. Apodera-se e faz sua a cultura do dominador. Escreve com a perfeição e a graça do que foi seu senhor. Quando, em 1979,

Marguerite Yourcenar entra na fortaleza misógina da Academia de Letras Francesa, não é uma mulher que ali ingressa pela primeira vez desde sua criação, em 1635: é Yourcenar que, como destacaram todos os críticos, escreve como um homem. Seus pares a reconheceram; não foi Simone de Beauvoir nem Hélène Cixous a que venceu a fortaleza. Em um segundo momento, surge a negatividade. Período de angústia, de mal-estar, experiência de morte, experiência de náusea. Mal-estar por não encontrar uma linguagem própria. Quantas Rimbaud anônimas, nesse momento, se negando a utilizar palavras que não lhes pertence. Em outras, o mal-estar se traduz em desespero, suicídio, loucura. “Me ordenha a vida”, grita Sylvia Plath, e Alejandra Pizarnik: “fui toda oferenda / um puro errar de loba no bosque da noite / dos corpos / para dizer a palavra inocente”. Em um terceiro momento, começa a emergir uma língua própria, às vezes timidamente, outras, com força. Mas é, ainda, a exceção, e não a generalidade. Vozes novas como a da nicaraguense Gioconda Belli que, em sua dupla condição de mulher e de revolucionária, massageia e aperfeiçoa uma língua nascida no calor do combate contra um rosto jônico: o imperialismo e o machismo. Esta Safo da América, como é chamada pelo Coronel Urtecho, põe seu corpo em palavras: corpo gestante, menstruante, desejante, agonizante na dor dos companheiros caídos, gozante no orgasmo íntimo e no júbilo público do triunfo popular. O privado se torna político, o político se torna privado: “ainda não sei muito bem quem é esta nova mulher que sou – como não se conhece a cidade depois do cataclismo, perdidos os pontos de referência de tal ou qual edifício. Conheço que estou falha como uma teia de aranha geológica cheia de sulcos pelos quais brotam passados perenes, cujos sismos não posso medir com nenhum osciloscópio premeditado”. Assim é nossa Gioconda latino-americana, “dura e frágil, disposta para o novo, indecifrável, amanhã”.

Nessa acelerada metamorfose, começam a se valorizar certos gêneros literários como as entrevistas e os diários íntimos. As mulheres interlocutoras de outras mulheres descobrem o diálogo como uma poética de múltiplas possibilidades. Horizontalização da oralidade e da escritura para que emerja o texto coral, como é o caso da poetisa Margaret Randall e das mulheres combatentes na Nicarágua – cujas vozes nos seriam, ainda, inaudíveis, se não houvesse sido mediada a “marca”, o livro, ponto de re-união de múltiplos rostos.

A coralidade de *Todas estamos despiertas* se afina em duo no livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, onde Elizabet Burgos, etnóloga, consegue se converter em apenas um ouvido atento e amoroso que registra a vida, paixão e mortes dessa índia quinché que integra a frente de liberação guatemalteca. “Minha causa”, diz Rogoberta, “não nasceu de algo bom, nasceu de algo mau, de algo amargo”. Somos todas Rigoberta. Como ela, tivemos que aprender a língua do opressor para utilizá-la contra ele. Como ela, sabemos que nossa causa é boa porque é justa, embora tenha nascido do amargo e do mau. Como ela, buscamos uma nação liberta dos códigos patriarcais. Como ela, nos afirmamos em nossa etnia, a etnia das mulheres, não superiores, não inferiores, não iguais, mas distintas aos homens com quem totalizaremos e enriqueceremos o humano a partir de nossa especificidade.

***Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha**

FALANDO EM LÍNGUAS: UMA CARTA PARA AS MULHERES ESCRITORAS DO TERCEIRO MUNDO¹

Por Gloria Anzaldúa²

21 de maio de 1980

Queridas mulheres de cor, companheiras no escrever.

Sento-me aqui, nua ao sol, máquina de escrever sobre as pernas, procurando imaginá-las. Mulher negra, junto a uma escrivaninha no quinto andar de algum prédio em Nova York. Sentada em uma varanda, no sul do Texas, uma chicana abana os mosquitos e o ar quente, tentando reacender as chamas latentes da escrita. Mulher índia, caminhando para a escola ou trabalho, lamentando a falta de tempo para tecer a escrita em sua vida. Asiático-americana, lésbica, mãe solteira, arrastada em todas as direções por crianças, amante ou ex-marido, e a escrita.

Não é fácil escrever esta carta. Começou como um poema, um longo poema. Tentei transformá-la em um ensaio, mas o resultado ficou áspero, frio. Ainda não desaprendi as tolices esotéricas e pseudo-intelectualizadas que a lavagem cerebral da escola forçou em minha escrita.

Como começar novamente? Como alcançar a intimidade e imediatez que quero? De que forma? Uma carta, claro.

Minhas queridas *hermanas*, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder – nunca tivemos nenhum privilégio. Gostaria de chamar os perigos de “obstáculos”, mas isto seria uma mentira. Não podemos *transcender* os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance.

¹“Speaking in tongues: a letter to Third World women writers” – escrito originalmente para *Words in our pockets: The feminist writers guild handbook*, editado por Celeste West (São Francisco: Bootlegger Press, 1981). Publicado em *This bridge called my back: writings by radical women of color*, organizado por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa (New York: Kitchen Table, 1981). Tradução ao português publicada na *Revista Estudos Feministas*, volume 08, número 01. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1o semestre 2000. Essa tradução foi realizada em homenagem aos 20 anos da antologia *This bridge called my back*, uma das referências obrigatórias nos debates sobre diferença dentro do feminismo norte-americano dos anos 1980. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>.

²Filha de camponeses do sul do Texas que tiveram suas famílias separadas por uma fronteira imposta, Anzaldúa fazia da leitura o descanso de suas jornadas de trabalho nas plantações. Ativista desde jovem, nos anos 1950 participou dos protestos de camponeses do sul do Texas. No fim dos anos 1960 teve contato com a literatura feminista e, nos anos 1970, inicia sua produção literária quando escreve peças de teatro, poemas, contos, romances e autobiografias. No começo dos anos 1980 defende a posição de que as mulheres de cor deveriam buscar meios para expressar suas ideias, transformando-se em criadoras de suas teorias e não mais em meros objetos de estudo.

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A *lésbica* de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos.

Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. Eu, por exemplo, me tornei conhecedora e especialista em inglês, para irritar, para desafiar os professores arrogantes e racistas que pensavam que todas as crianças chicanas eram estúpidas e sujas. E o espanhol não era ensinado na escola elementar. E o espanhol não foi exigido na escola secundária. E mesmo que agora escreva poemas em espanhol, como em inglês, me sinto roubada de minha língua nativa.

Não tenho *imaginação* você diz

Não. Não tenho língua.
A língua para clarear
minha resistência ao literato.
Palavras são uma guerra para mim.
Ameaçam minha família.

Para conquistar a palavra
para descrever a perda
arrisco perder tudo.
Posso criar um monstro
as palavras se alongam e tomam corpo
inchando e vibrando em cores
pairando sobre minha *mãe*,
caracterizada.
Sua voz na distância
ininteligível iletrada.
Estas são as palavras do monstro.
(Cherríe Moraga, 1983)³

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato – esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: *Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?*

³"I lack imagination you say / No. I lack language / The language to clarify / my resistance to the literate. / Words are a war to me. / They threaten my family. / To gain the word / to describe the loss / I risk losing everything. / I may create a monster / the word's length and body / swelling up colorful and thrilling / looming over my mother, characterized. / Her voice in the distance / unintelligible illiterate. / These are the monster's words".

Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e calejadas, inadequadas para segurar a pena?

Como é difícil para nós *pensar* que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais *sentir e acreditar* que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós?

O homem branco diz: *Talvez se raspem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro.*

“O homem, como os outros animais, tem medo e é repellido pelo que ele não entende, e uma simples diferença é capaz de conotar algo maligno” (Alice Walker, 1979, p. 169).

Penso, sim, talvez se formos à universidade. Talvez se nos tornarmos mulheres-homens ou tão classe média quanto pudermos. Talvez se deixarmos de amar as mulheres sejamos dignas de ter alguma coisa para dizer que valha a pena. Nos convencem que devemos cultivar a arte pela arte. Reverenciarmos o touro sagrado, a forma. Colocarmos molduras e metamolduras ao redor dos escritos. Nos mantermos distantes para ganhar o cobiçado título de “escritora literária” ou “escritora profissional”. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas.

Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Por que somos monstros perigosos? Porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós: A negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios, a chinesa de olhos puxados e mão hábil – “Elas sabem como tratar um homem na cama” –, a chicana ou a índia de cara achatada, passivamente deitada de costas, sendo comida pelo homem a *la La Chingada*.

A mulher do terceiro mundo se revolta: *Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPRIIDADE PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitaremos de volta na sua boca a culpa, a auto-recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados. Estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios.*

Eu posso escrever isto e mesmo assim perceber que muitas de nós – mulheres de cor, que dependuramos diplomas, credenciais e livros publicados ao redor dos nossos pescoços, como pérolas às quais nos agarramos desesperadamente – arriscamos estar contribuindo para a invisibilidade de nossas irmãs escritoras. “La Vendida”, a vendida.

O perigo de vender nossa própria ideologia. Para a mulher do terceiro mundo que, na melhor das hipóteses, tem um pé no mundo literário feminista, é grande a tentação de acolher novas sensibilidades e modismos teóricos, as últimas meias verdades do pensamento político, os semidigeridos

axiomas psicológicos da *new age*, que são pregados pelas instituições feministas brancas. Seus seguidores são notórios por “adotar” as mulheres de cor como sua “causa” enquanto esperam que nos adaptemos a suas expectativas e a *sua* língua.

Como nos atrevemos a sair de nossas peles? Como nos atrevemos a revelar a carne humana escondida e sangrar vermelho como os brancos? É preciso uma enorme energia e coragem para não aquiescer, para não se render a uma definição de feminismo que ainda torna a maioria de nós invisíveis. Mesmo enquanto escrevo isto, me sinto perturbada porque sou a única escritora mulher do terceiro mundo neste livro. Muitas e muitas vezes me percebo sendo a única mulher do terceiro mundo participando de encontros literários, workshops e seminários.

Não podemos deixar que nos rotulem. Devemos priorizar nossa própria escrita e a das mulheres do terceiro mundo. Não podemos educar as mulheres brancas e carregá-las pela mão. A maioria de nós deseja ajudar, mas não podemos fazer para a mulher branca o seu dever de casa. Isto é um desperdício de energia. Em muitas ocasiões – mais do que gostaria de lembrar – Nellie Wong, escritora feminista asiático-americana, foi chamada pelas mulheres brancas para fornecer uma lista de asiático-americanas que pudessem dar conferências e workshops. Estamos em perigo de nos reduzir a fornecedoras de listas de recursos.

Confrontar nossas próprias limitações. Há um limite para o que posso fazer em um dia. Luisah Teish, dirigindo-se a um grupo no qual feministas brancas predominavam, disse a respeito da experiência das mulheres do terceiro mundo o seguinte:

“Se você não se encontra no labirinto em que (nós) estamos, é muito difícil lhe explicar as horas do dia que não possuímos. Estas horas que não possuímos são as horas que se traduzem em estratégias de sobrevivência e dinheiro. E quando uma dessas horas é tirada, isto significa não uma hora em que não iremos deitar e olhar para o teto, nem uma hora em que não conversaremos com um amigo. Para mim isto significa um pedaço de pão”.

Entenda.

Minha família é pobre.

Pobre.

Eu não posso comprar uma fita nova.

As marcas desta são suficientes para me manter movendo dentro dela, responsável.

A repetição como as histórias de minha mãe recontadas, cada vez revela mais particulares ganha mais familiaridade.

Você não pode me levar em seu carro tão velozmente.

(Cherríe Moraga, 1983)⁴

“A complacência é uma atitude bem mais perigosa que o ultraje” (Naomi Littlebear, 1977, p. 36).

⁴“Understand. / My family is poor. / Poor. I can't afford / a new ribbon. The risk / of this one is enough / to keep me moving / through it, accountable. / The repetition like my mother's / stories retold, each time / reveals more particulars / gains more familiarity. / You can't get me in your car so fast”.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que *eu posso* e que *eu escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

Por que deveria tentar justificar por que escrevo? Preciso justificar o ser chicana, ser mulher? Você poderia também me pedir para tentar justificar por que estou viva?

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas às outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado.

24 de maio de 1980

Está escuro e úmido e chove o dia todo. Eu amo dias como este. Enquanto estou deitada na cama sou capaz de aprofundar-me no meu íntimo. Talvez hoje escreverei deste âmago profundo. Enquanto tateio as palavras e uma voz para falar do escrever, olho para minha mão escura, segurando a caneta, e penso em você a milhas de distância segurando sua caneta. Você não está sozinha.

Caneta, sinto-me como em casa em sua tinta, dando uma pirueta, misturando as teias, deixando minha assinatura nos vidros da janela. Caneta, como pude alguma vez ter medo de você? Você não tem casa, mas é sua impetuosidade que me deixa apaixonada. Tenho que me livrar de você quando começar a ser previsível, quando parar de perseguir diabinhos. Quanto mais você me supera, mais eu a amo. É quando estou cansada, ou quando tomei muita caféina ou vinho que você ultrapassa minhas defesas e digo mais do que pretendia. Você me

surpreende, me choca quando revela alguma parte de mim que mantive em segredo de mim mesma.

Registro de diário.

As vozes de Maria e Cherríe chegam da cozinha e caem nestas páginas. Eu posso ver a Cherríe andando em seu quimono, lavando os pratos de pés descalços, batendo a toalha de mesa, passando o aspirador. Enquanto sinto um certo prazer em observá-la fazendo estas simples tarefas, fico pensando, *eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita.*

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. *Nenhum assunto é muito trivial.* O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico.

O problema é focalizar, é se concentrar. O corpo se distrai, faz sabotagem com centenas de subterfúgios, uma xícara de café, lápis para apontar. O recurso é ancorar o corpo em um cigarro ou algum outro ritual. E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever.

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever.

Distrações todas – alguma coisa me acontece quando estou concentrada no escrever, quando estou quase chegando lá – aquele sótão escuro onde alguma “coisa” está propensa a pular e precipitar-se sobre mim. As formas com que subverto o escrever são muitas. A maneira como não tiro água da fonte e nem aprendo a fazer o moinho de vento girar.

Comer é minha principal distração. Levantar para comer uma torta de maçã. Mesmo o fato de não comer açúcar por três anos não me dissuade, mesmo que tenha que vestir o casaco, encontrar as chaves, e sair na neblina de São Francisco para comprá-la. Levantar para acender um incenso, colocar um disco, dar uma caminhada – qualquer coisa para adiar o escrever.

Voltar depois de empanturrar-me. Escrever parágrafos em pedaços de papel, formando um quebra-cabeças no chão, a confusão de minha escrivantina, protelando a conclusão e tornando a perfeição impossível.

26 de maio de 1980

Queridas mulheres de cor, me sinto pesada e cansada e há um barulho em minha cabeça – muitas cervejas ontem à noite. Mas preciso acabar esta carta. Meu suborno: me levar para comer pizza.

Então corto e colo e cubro o chão com meus pedaços de papel. Minha vida espalhada em pedaços pelo chão, e eu, contra o tempo, tentando colocar nisto alguma ordem, preparando-me mentalmente com café descafeinado, tentando preencher os vazios.

Leslie, com quem compartilho a casa, chega, se ajoelha para ler os fragmentos no chão, e diz, “Está bom, Gloria”. E penso: *Não preciso voltar ao Texas, para os meus conterrâneos, mesquitas, cactos, cascavéis, cucos. Minha família, esta comunidade de escritoras. Como pude viver e sobreviver tanto tempo sem isso? E me lembro do isolamento, revivo a dor novamente.*

“Estimar a devastação é um ato perigoso”, escreve Cherríe Moraga⁵. Interromper é ainda mais perigoso.

É muito fácil culpar todos os homens brancos e as feministas brancas ou a sociedade ou nossos pais. O que dizemos e o que fazemos volta sempre a nós, então vamos assumir nossa responsabilidade, colocá-la em nossas mãos e carregá-la com dignidade e força. Ninguém irá fazer meu trabalho de merda, eu mesma limpo o que sujo.

Faz total sentido para mim minha resistência ao ato de escrever, ao compromisso da escrita. Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um ímã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas.

O tigre que carregamos nas costas (a escrita) nunca nos deixa só. *Por que você não está montando em mim, escrevendo, escrevendo?* Ele pergunta constantemente, até sentirmos que somos vampiros sugando o sangue de uma nova experiência; que estamos sugando o sangue vital para alimentar a caneta.

Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso. Nellie Wong chama a escrita de “demônio de três olhos gritando a verdade” (1979).

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida.

“O que significou para uma mulher negra ser artista no tempo de nossas avós? Esta é uma pergunta cuja resposta pode ser suficientemente cruel para parar o sangue” (Alice Walker, 1974, p. 60).

Nunca vi tanto poder para motivar e transformar os outros como aquele presente na escrita das mulheres de cor.

Em São Francisco, que é onde vivo agora, ninguém mexe mais com o público, com sua arte e verdade, do que Cherríe Moraga (chicana), Genny Lim (asiático-americana) e Luisah Teish (negra).

⁵Ensaio de Cherríe Moraga, ver “La Guerra”.

Na companhia de mulheres como estas, a solidão do escrever e a sensação de falta de poder dissipam-se. Podemos caminhar juntas falando do que escrevemos, lendo uma para outra. Quando estou sozinha, mesmo junto às outras, a escrita me possui cada vez mais e me faz saltar para um lugar sem tempo e espaço, não-lugar, onde esqueço de mim e sinto ser o universo. *Isto é o poder.*

Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos – chamo isto de *escrita orgânica*. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada.

Audre disse que precisamos falar. Falar alto, dizer coisas sem ordem – coisas que podem ser perigosas – e mandar que se fodam, pro inferno, deixar sair e fazer todo mundo ouvir quer queiram ou não (Kathy Kendall).⁶

Eu digo, mulher mágica, se esvazie. Choque você mesma com novas formas de perceber o mundo, choque seus leitores da mesma maneira. Acabe com os ruídos dentro da cabeça deles.

Sua pele deve ser sensível suficiente para o beijo mais suave e dura o bastante para protegê-la do desdém. Se for cuspir na cara do mundo, tenha certeza de estar de costas para o vento. Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. *Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências.*

Penso que muitas de nós fomos enganadas pelos meios de comunicação de massa, pelo condicionamento da sociedade, levadas a acreditar que nossas vidas devem ser vividas em grandes explosões, em “apaixonar-se”, em “perder o controle”, ou que os gênios da mágica irão realizar nossos desejos e ambições, todos os nossos desejos infantis. Desejos, sonhos e fantasias são partes importantes de nossas vidas criativas. São os degraus que uma escritora assimila no seu ofício. São os espectros das fontes para alcançar a verdade, o coração das coisas, a imediatez e o impacto do conflito humano (Nellie Wong, 1979).

Muitos têm habilidade com as palavras. Denominam-se visionários, mas não veem. Muitos têm o dom da língua, mas nada para dizer. Não os escutem. Muitos que têm palavras e língua, não têm ouvidos. Não podem ouvir e não saberão.

Não há necessidade de que as palavras infestem nossas mentes. Elas germinam na boca aberta de uma criança descalça no meio das massas inquietas. Elas murcham nas torres de marfim e nas salas de aula.

Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais

⁶Carta de Kathy Kendall, 10 de março de 1980, sobre um workshop para escritoras ministrado por Audre Lorde, Adrienne Rich e Meridel LeSeur.

– não através da retórica, mas com sangue, pus e suor.

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.

Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar. Não estamos reconciliadas.

Encontrem a musa dentro de vocês. Desenterrem a voz que está soterrada em vocês. Não a falsifiquem, não tentem vendê-la por alguns aplausos ou para terem seus nomes impressos.

Com amor,
Gloria

***Tradução de Edina De Marco
Revisão de Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt**

Referências bibliográficas

LITTLEBEAR, Naomi. *The dark of the moon*. Portland: Olive Press, 1977.

MORAGA, Cherríe. "It's the poverty" in *Loving in the war years: Lo que nunca pasó por tus labios*. Boston: South End Press, 1983.

WALKER, Alice. "In search of our mothers' gardens: the creativity of black women in the south" in *MS*, número 60, maio 1974.

_____. "What white publishers won't print" in WALKER, Alice (org). *I love myself when I am laughing: a Zora Neale Hurston reader*. Nova York: The Feminist Press, 1979.

WONG, Nellie. "Flows from the dark of monsters and demons: notes on writing" in *Radical Woman Pamphlet*. São Francisco, 1979.

**© The Gloria E. Anzaldúa Literary Trust
Não pode ser reproduzido sem a permissão do Trust.**

LITERATURA E MULHER: ESSA PALAVRA DE LUXO¹

Por Ana Cristina Cesar²

*Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire*
(Isabel Câmara)

I

— Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher?

II

— Faça uma enquete tipo *Globo Repórter*. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e do feminino. Surgirão algumas imagens que se convencionou chamar da natureza e considerar belas. O cançãoeiro popular. Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. E em aparente contradição: inatingível, inefável, profundo. A velha contradição que os românticos não conseguiram resolver. Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se identificam.

Passemos agora para o campo erudito. Estou escrevendo a propósito de dois livros de mulheres famosas: *Flor de poemas*, de Cecília Meireles, e *Miradouro e outros poemas*, de Henriqueta Lisboa. Os dois da Nova Fronteira e, a julgar pelas edições, vendendo bem.

¹Publicado na seção “Escritos no Rio”, no livro *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Editado anteriormente pela Editora Ática (São Paulo) em parceria com o Instituto Moreira Salles, 1999. Escrito originalmente para *Almanaque, Cadernos de Literatura e Ensaio*, número 10, Brasiliense, em 1979.

²Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi poeta, jornalista, tradutora e crítica literária. Exponente da geração da Poesia Marginal, criou uma escrita atravessada por elementos do cotidiano e aspectos de sua intimidade. Formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Teoria e Prática de Tradução Literária pela Universidade de Essex, na Inglaterra. Participou da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, e entre seus livros estão *A teus pés* (1982) e *Inéditos e dispersos* (prosa e poesia) (organizado por Armando de Freitas Filho, 1985), todos relançados em diversas edições.

São livros de escritoras consagradas; antologias com notas editoriais, prefácios de professores universitários, biografias, bibliografias. O prefácio a Cecília: “Poesia do sensível e do imaginário”. O prefácio a Henriqueta: “Do real ao inefável”.

O título dos prefácios já encaminha a leitura destas poetisas: imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser Belos: ovelhas e nuvens. Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de “apreensão da essência inapreensível” das coisas. A função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um temário sempre erudito e fino. Cecília é considerada “a única figura universalizante do movimento modernista” ao afastar-se dos “vícios expressivos, do anedótico e do nacionalismo” que subsistiam em quase todos os poetas de então. Henriqueta insiste numa poesia metonímica, de interiorização, aprofundamento, abstração, em que a natureza aparece em flocos, resíduos, gotas de orvalho, voz de luar, chuva triste, espuma entre os dedos, pássaro esquivo, bolhas desvanescentes. Movimento: elidir o visível. Dissolver. Abstrair.

A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino. Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, *femininos* portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?

A crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia. Seria possível superar essas atitudes críticas? Pensar na recepção da poesia consagrada de mulher como instância organizadora de um universo *naturalmente* feminino. Suave. O natural: onde as imagens estetizantes ecoam o senso comum do poético e do feminino.

III

— Tudo resvala, flui e anda nesta poesia. Em tudo isto é de feminina delicadeza, aflorando as coisas, os seres, com dedos fugidios, tocando-os de encantamento. Já aí começa a fugir. Esses dedos não agarram; intuem para logo transfigurar. As mãos a que pertencem são de fada. A sensualidade volatiliza-se ou afunda-se em golfos de afetividade tão arguta e dilatada que leva à intelecção do mundo. Como os ouvidos de cego que chegam a substituir a vista, o sentimento de Cecília Meireles ganha olhos que ultrapassam os fenômenos até as essências.

IV

— Cecília levita, como um puro espírito... Por isso ela se move, “viaja”, sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando em pura poesia essa caminhada.

V

— Terminemos frisando mais uma das excepcionalidades de C.M. – a construção, retifique-mos, a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto...

VI

— Não deixo de reconhecer que há em Cecília Meireles e em Henriqueta Lisboa elementos comuns. Muitos deles, no entanto, são devidos ao acaso... Em Cecília Meireles tudo é oceano, a terra, a vida, tudo é uma vaga que joga pra cá – pra lá, sem direção e sem velas, o poeta. O mar torna-se antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma experiência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino.

Isso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciamos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino, a não ser por certos detalhes difíceis de serem definidos: — o gosto pela música oposto ao da plástica, uma certa prolixidade oposta à rigidez da forma. Mas mesmo assim ainda estamos no social e podemos encontrar a prova disso em que segundo as épocas ou o pudor ou o exibicionismo serão considerados caracteres da sensibilidade feminina. Além disso, encontramos novamente a lei da barreira e do nível tanto nesse domínio da oposição sexual como no da oposição de classes, a mulher querendo penetrar no domínio masculino, pôr-se desse modo no mesmo nível do homem.

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer.

VII

— Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível considerar este fato. Considerá-las *poetas* e fazer crítica literária *tout court* pode ser até machista. Condescendente. Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. Mulher sempre engrossou demais o público de literatura, mas raramente os quadros dos produtores literários. No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E exatamente por ser o primeiro ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham. Repare que não estou criticando Cecília, mas examinando a recepção da sua poesia, o lugar que ela abre. Cecília é boa escritora, no sentido de que tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira. A modernidade nunca passou por essas poetisas, que jamais abandonaram a dicção nobre e o falar estetizante. Baudelaire já transtornara a rígida relação entre poesia, dicção nobre e assunto elevado, causando o escândalo que instaurou a modernidade poética. O modernismo brasileiro abriu-se para a modernidade. Cecília e Henriqueta continuaram a falar sempre nobres, elevadas, perfeitas.

O que interessa é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a “poesia de mulher” no Brasil. E nessa água embarcaram as outras mulheres que surgiram depois. É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser... Cecília é virtuose, tem belos poemas, e é *toujours une femme bien élevée*. As duas são figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é a consagração que critico, nem a marca nobre. Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher. É claro que há homens que também fazem poesia assim. O próprio Drummond acabou se nobilitando para não mais voltar. O que eu quero saber é por que as poetisas brasileiras têm optado por essa via, e não por outra. Por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção?

Acrescente aí: minha posição não é defender o cotidianismo, nem o prosaísmo, nem o escacho, nem o realismo em poesia, contra as “abstrações” em geral e a geração de 1945 em particular. Noto na crítica brasileira uma certa confusão entre nobilitação e universalização, ou entre local e nacional. Na ótica de país colonizado e dependente, “universal” e “local” são conceitos não tão fáceis, como já mostraram Schwarz e Candido: são elementos da dura dialética da dependência e da tentativa de “construção da nacionalidade”. O universal pode ser elemento dessa construção. Já o local pode esvaziá-la, como um certo regionalismo. Mas, enfim, essas já são outras questões. Com tudo isso, não vejo sentido em valorizar Cecília por ser “universal” a sua poesia, em oposição ao modernismo, tão “local”. Ou, ao contrário, acusá-la de nobilizante e desnacionalizante, em oposição a um modernismo prosaico e nacional.

Irrecusavelmente, estamos diante de escritoras mulheres. Mesmo sem o dizer, a crítica assim as acolhe e julga. Diante de uma determinada leitura que "feminiza" a produção feminina. Faça um levantamento da crítica sobre essas poetisas, especialmente sobre Cecília, e estará traçado um belo retrato de (literatura de) mulher.

VIII

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.

IX

Étrange occupation que celle à laquelle nous allons nous attacher ici: dépoétiser. Supprimer la magie évoquée par cette faulté qu'on appelle aussi (aussi trompeur que les autres) el dont sixième sens hommes parlent avec un sourire attendri et condescendent.

X

E por falar em Drummond: que *alter ego!* Henriqueta Lisboa faz em *Miradouro* uma "Saudação a Drummond" que começa assim: "Eu te saúdo, Irmão Maior". É uma louvação em que há inveja incestuosa, recalcada por rosas em botão e margaridas as mais puras. Vejo neste poema um movimento muito *feminino*, em que a pureza e a delicadeza e a boa educação são definidas como femininas. Um movimento de anular conflitos, de adorar o Irmão que faz a poesia que gostaríamos de fazer, ou de ler nela aquilo que lemos em nós: as transcendentais dimensões, a purificação crescente do estilo, a classicização fiel, a elegância inigualável. Um dia esta poesia nos encantou ao extremo. Sua música entoava o Belo. Todas fizemos poemas a Carlos Drummond de Andrade, muito especialmente àquele de *Claro enigma* em diante.

Enquanto punha o vestido azul com margaridas amarelas
e esticava os cabelos para trás, a mulher falou alto: Inveja
é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade,
apesar de nossas extraordinárias semelhanças.
E decifrou o incômodo do seu existir junto com o... (...)
Um dia fizemos um verso tão perfeito
que as pessoas começaram a rir. No entanto persiste,
a partir de mim, a raiva insopitada

quando citam seu nome, lhe dedicam poemas.
Desta maneira prezo meu caderno de versos,
que é uma pergunta só, nem ao menos original;
“Por que não nasci eu um simples vagalume?”
Só à ponta de fina faca, o quisto da minha inveja,
como aos mamões maduros se tiram os olhos podres.
Eu sou o poeta? Eu sou?
Qualquer resposta verdadeira
e poderei amá-lo.

Os versos são de Adélia Prado. Adélia é bom, raro exemplo de outra via, de uma produção alternativa de mulher em relação à via Cecília/Henriqueta. Dentre as que não são de nova geração, Adélia é das poucas que não se filiam à Irmã Maior. Hipótese: Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção, que passará com artifícios narrativos pela incontornável inveja ao Irmão. Inveja explicitada, tematizada, literariamente produzida. Repare que este poema *narra* a inveja de uma personagem: mulher. As margaridas são aquelas do vestido da personagem, desmetaforizadas, informação para contar uma história. E não as margaridas puras de Henriqueta, imagem codificada entre as que a mulher escritora vai pinçar, índice da elevação para o sublime.

XI

— É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos; conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais?

Errata³

— E de repente, dois anos depois, em contato com alguma produção poética feita hoje por mulheres brasileiras, toda aquela discussão que tivemos sobre poesia de mulher me parece rapidamente anacrônica. Uma nova produção e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado de feminino e do poético. Cecília e Henriqueta nada mais seriam do que exemplos típicos de uma velha e conhecida retração e recalque da posição da mulher. Mas as boas moças já não estão na ordem do dia. A militância desencava com fúria uma operação de reviravolta, uma dialética do conflito, uma errata diabólica. Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. A operação toda me parece uma virada inócua da cara em direção à coroa, uma proeza militante de troca em que importam menos os poemas do que uma poética da nova “poesia da mulher”: a lama no terno branco,

³Adendo à entrevista, enviado por Sylvia Riverrun, do Texas, em março de 1979, após tomar contato com recente produção poética de mulheres no Brasil.

o soco na cara, o corpo a corpo com a vida, e outras joias da ideologia da literatura que reflete uma causa e espelha uma realidade. A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana de *dizer tudo*, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes”.

O que me está parecendo é que essa virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura. É aí na beira dessa virada que se deve reconhecer a “verdadeira postura de mulher”. E está dado novamente o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher. Fechou-se o ponto de reapreensão da literatura feminina. Voltamos ao ponto de partida. Não, essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica.

Dramatis personae

I - Perguntas retóricas retiradas do contexto de um artigo de Roger Bastide, “poesia masculina e poesia feminina” in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1949.

II - Referências aos prefácios de Darcy Damasceno e Maria José de Queiroz, publicados respectivamente em: Cecília Meireles, *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972, e Henriqueta Lisboa, *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

III - Cunha Leão, “Um caso de poesia absoluta” in *Obra poética de Cecília Meireles*, Aguilar.

IV - Menotti del Picchia, “Sobre Vaga música”, *ibidem*.

V - José Paulo Moreira da Fonseca, “Canções de Cecília Meireles”, *ibidem*.

VI - Trechos do artigo de Roger Bastide já citado.

VII - De uma entrevista concedida pela brasilianista Sylvia Riverrun, da Universidade do Texas, sobre as poetisas C. M. e H. L., em maio de 1977.

VIII - Clarice Lispector, *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

IX - De um panfleto feminista do IDAC — Institut d’Action Culturelle, Genebra.

X - Poema de Adélia Prado, do livro *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

XI - Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

RIOCORRENTE: DEPOIS DE EVA E ADÃO⁴...

1. Angela virou homem?

Acompanho muito fascinada o trabalho de Angela Melim, poeta que cada vez mais escreve prosa – prosinhas breves, entre poemas, ou outras mais longas, virando livro.

Acabo de reler as prosas breves de *Das tripas coração*, que se alternam e se misturam com poemas, e a prosa que virou livro de *As mulheres gostam muito*. E confesso que levo um susto quando passo dessas prosas, todas muito orais, muito próximas de uma certa voz que a gente ouve, para as engravatadas primeiras linhas do mais recente *Os caminhos do conhecer* – um livro contínuo e inteiro em prosa, sem sombra de poema. Eu disse “engravatadas”, palavra esquisita, mas é isso que me ocorre quando bato os olhos na primeira frase do livro (“LM se viu dentro do carro, no meio do trânsito na Lagoa, indo na direção do túnel Rebouças”) e comparo com o início de *As mulheres gostam muito*, tipograficamente já desequilibrado (“Sobre o suicídio: preciso tomar uma decisão entre pedra ou vidro, estilhaça ou espatifa, porque todas as palavras não cabem num livro”). Que esquisito, penso. E ainda sob o susto inicial me ocorre uma indagação meio terrível. Tenho medo da mão pesada, da grossura da minha pergunta, mas não posso mentir, ela diz assim: Angela virou homem?

2. Linhas cruzadas

É desajeitada a minha pergunta, admito. Mas quero ver por que foi que perguntei assim. Desde 1974 que venho lendo Angela à medida que seus livros aparecem.⁵ E entre um poema e outro, aprendi a ouvir uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apega às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo as regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras sequências.

⁴Publicado na seção “Escritos no Rio”, no livro *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Editado anteriormente pela Editora Ática (São Paulo) em parceria com o Instituto Moreira Salles, 1999. Escrito originalmente para o caderno Folhetim, do jornal Folha de São Paulo, em 12 de setembro de 1982.

⁵Livros publicados, todos em edição independente: *O vidro, o nome* (1974), *Das tripas coração* (1978), *As mulheres gostam muito* (1979), *Os caminhos do conhecer* (1981) e *Vale o escrito* (1981).

Uma sintaxe meio infantil, às vezes levemente estropiada e cortada por diminutivos. Uma dicção com um jeitinho, “olha eu pensando no meio da briga”. Passeios pelo arbitrário (“Dentes de máscara e olhos de amêndoas... Qual é, cara? Digo o que eu quiser”). E uma história toda estilhaçada em que se localiza uma dificuldade:

As coisas são assim, repetidas, superpostas, entremeadas de, maior dificuldade de ir separando elas com travessões, parênteses, aspas, maior ainda de ir inventando a existência delas com nomes.

Sobretudo, uma voz muito próxima, pé do ouvido, linhas cruzadas.

3. Questão pendente

Minha péssima pergunta dá a entender que havia por aí coisa de mulher. Quando lia os livros anteriores de Angela, especialmente a parte final de *Das tripas coração* e *As mulheres gostam muito*, me batia sempre a sensação nítida de estar lendo “livro de mulher”. Ou para ser mais precisa: eu lia feminino esses livros, seus poemas, e essas prosas em que acabava mandando o feminino. Operação com duas direções: eu lia no feminino, mas os textos de Angela (e arrisco dizer: os seus melhores textos) iam-se impondo como femininos. O feminino impera, pensava eu. Ou vai imperando, se imprimindo aos poucos, em diversas formas de coexistir: na adoção de um ponto de vista de mulher; no interesse por certos caprichos, cheiros, gestos nos anéis, lavandas, véus pretos pelas mãos e pernas, na irrupção cada vez mais constante do ser mulher como tema e motivo de texto; mas sobretudo nesse tom íntimo, nessa sintaxe infantil, meio segregada, meio caprichosa na sua indisciplina...

Quando me vi diante de *Os caminhos do conhecer*, suas primeiras páginas disciplinadas, sóbrias, monocordes, em descritiva terceira pessoa, a imagem da gravata impôs-se com a impertinência de um lugar-comum. Era esse o tipo de texto que eu identificava como de tonalidade tipicamente masculina? A essa altura o sentido de minha pergunta já ficava um pouco mais sutil. O que estava em questão era o texto, e não noções obscuras como origem autoral/sexo do autor/tendência inata/eterno feminino/discurso sexual. O texto de uma escritora que costuma trabalhar com “mulher”, usar “mulher” como um tema que determina um tom, como questão (pendente).

4. Abandonemo-nos ao prazer

A primeira vez que escrevi sobre literatura de mulher curiosamente não falei por mim nem de mim diretamente. Usei diversas personas que se contradiziam entre si. Alguém me pedira uma resenha sobre as antologias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa editadas pela Nova Fronteira. Quando recebi os dois livros, não pude deixar de pensar que estava recebendo para o chá duas senhoras. Anfitriã nervosa, me vi rodeada de convivas variados (e um penetra) num *mad tea-party* em que a questão era sobretudo o que fazer com as duas senhoras. Evidentemente que a resenha dançou.⁶ E ficou

⁶Virou uma colagem que foi publicada no *Almanaque* número 10 da Brasiliense, sob o título de “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo” [texto anterior neste catálogo].

assim a minha festa:

Roger Bastide abria com engraçadas perguntas retóricas que estavam secretamente na cabeça de todos nós, tipo “Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?”, extraídas justamente de uma resenha que ele conseguira fazer em 1949 sobre Cecília e Henriqueta. Ele também, 30 anos atrás, ao receber livros das duas, começara se perguntando se tinha algum sentido especial aquelas duas autoras serem mulheres. Na resenha de 1949, Roger Bastide cedo abandonava suas perguntas como sendo meras dúvidas do senso comum que seria preciso superar pela via da sociologia. E as recalca com uma velada autocensura e uma proposta final involuntariamente provocante.

Dizia ele, negando que houvesse nas poetisas em questão qualquer traço feminino:

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer.

5. Diferença alguma

Duplo abandono ele nos propunha. Me lembrou daquela Lebre Louca do País das Maravilhas que oferecia vinho a Alice para em seguida dizer que não havia vinho algum. Nesse mesmo chá a própria Alice se queixava: “Bem que vocês podiam ocupar melhor o tempo do que ficar fazendo charadas que não têm resposta”.

Escrita de mulher: uma charada sem resposta?

Só as perguntas são possíveis?

Na minha festa, a preocupação era legitimar outra vez as perguntas do primeiro convidado, levar a sério ao menos o impulso de perguntá-las, apesar da sua irônica retórica. Eu não podia simplesmente abandonar as minhas dúvidas. Mas nesse momento entravam em cena outras vozes, as vozes de alguns críticos que, ao contrário do que o sociólogo recomendava, liam nas poetisas uma essencial “delicadeza feminina”. Estava travada uma disputa (ou uma armadilha): uns tentando ver a sua ideia de feminino em poesia feita por mulher, outros tentando não ver diferença alguma.

Outras vozes entravam no debate, querendo escapar da armadilha, se perguntando sem parar como escapar dessa. Seria possível mexer com “literatura de mulher” (seja lá o que isso for) sem ocupar o lugar do feminismo nem cair na confusa ideologia do eterno feminino?

6. Frente ao texto

Era então que surgia a “brazilianista Sylvia Riverrun, da Universidade do Texas”. Especialista em literatura de mulher, ex-militante feminista, ativa no movimento desde 1967, uma das fundadoras do “Marxist-Feminist Literature Collective”, colaboradora da revista inglesa *Spare Rib*; plantonista eventual

de “Rape Crisis Center”, admiradora de Yoko Ono, Sylvia devorara, com sentimento de urgência no devido tempo, Betty Friedan, Germaine Greer, Shulamith Firestone, Kate Millet, Sheila Rowbotham, Ingrid Bengis e outras de sua geração, sem falar em Beauvoir e Mead. Na época do seu divórcio, tinha lido e anotado textos do gênero de “The political economy of women’s liberation” e “The limits of masculinity”. Ela mesma não sabe dizer com precisão como e quando se deu o seu afastamento da militância. Parece que o processo começou quando, por princípio de estafa, atenção ao contemporâneo e senso prático, imaginou criar uma maneira de reduzir a distância entre a militância e a sua atividade profissional na universidade. Era cada vez mais cansativo viver em mundos pouco intercambiáveis. No entanto, dotada de sensibilidade literária, sabia-se incapaz de cruzar Kate Millet e Machado de Assis com alguma consequência.

Começaram então os hoje famosos seminários sobre literatura produzida por mulher, o que, devido à sua fascinação pelo século XIX, a princípio representou um desligamento da literatura brasileira. Sylvia voltou-se para as grandes romancistas inglesas – as irmãs Brontë, George Eliot, e até a intrigante Mrs. Gaskell, e nelas mergulhou por mais de um ano. Compromissos acadêmicos forçaram-na aos poucos a retornar para o seu departamento de origem.

Cedo percebeu que sentia uma pontada de culpa em “isolar” as mulheres, tratando-as com uma deferência de fundamento duvidoso. Cada curso parecia levantar, querendo ou não, uma pergunta à *la Roger Bastide*: “Haverá uma literatura feminina distinta, em sua natureza, da literatura masculina?”. Consciente da complexidade desse “em sua natureza”, Sylvia quase desejava no final de cada curso que a resposta NÃO tomasse vulto. Ao pé da letra, era ser mais fiel à militância que cada vez mais vivia sem a sua presença – era fazer falar a diferença para depois derrotá-la. Qualquer resposta afirmativa e não poderia dormir tranquilamente.

Em suma: foi difícil desculpabilizar o rótulo de “literatura feminina”. Em nome de que a gente chama a atenção para o fato de que esta autora é mulher? Por que a gente não esquece que Cecília Meireles, Clarice Lispector, Adélia Prado ou Angela Melim são mulheres? Agrupá-las não é um ato de preconceito – ou um zelo feminista inconsciente – ou uma violência para com o texto, um pretexto para falar de outra coisa? Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?

Foi a partir dessas dúvidas que Sylvia se viu inevitavelmente – de uma forma que o feminismo não lhe havia possibilitado – frente ao “texto”.

7. Alguma forma

Uma das saídas para as suas primeiras dúvidas Sylvia buscou numa espécie de teoria da recepção e circulação social dos textos, inspirada em Antonio Candido. Chamou atenção para o óbvio: o de que raramente se deixava de aludir ao fato de que tais escritoras eram mulheres: críticos, comentadores, resenhistas, opinadores, todos tinham algum alibi para nomear o sexo – ou gênero – do autor. Quem deixa de mencionar isso parece calar (ou abandonar) alguma coisa, ponderava. Me lembro então que, *persona grata* do meu *tea-party*, Sylvia atacava com um peremptório: “Cecília Meireles e Henriqueta

Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível considerar este fato... As mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta". E apontava que a inefabilidade do dizer nobre da poesia das duas senhoras (*Romanceiro* à parte?), facilmente acoplada a uma ideia banal de feminilidade, definia (em termos de recepção) o lugar onde a mulher começa a ser localizada e a se localizar em poesia no Brasil – evidentemente isenta do modernismo (Pagu à parte).

Acredito que uma das preocupações de Sylvia nesse momento era simplesmente falar o que não era assunto dominante à mesa. "Esta escritora é mulher sim" era menos afirmar uma diferença do que furar um silêncio consentido... dizer o que não se sabia dizer sem cair no essencialismo insatisfatório de alguns críticos.

Sylvia estava limpando terreno. Falava de duas damas da poesia brasileira. No mais, "elas escrevem como mulheres" era, e sempre será, uma frase de interessante ambiguidade.

"O que é escrever como mulher?" Desculpabilizava-se aceitando que essa era uma pergunta legítima do seu imaginário. Quando a pergunta não passa, ela é contrabandeada. As damas da poesia não têm nada a declarar na alfândega, passam direto, e acabam dando uma resposta sem saber, contrabando involuntário. Adélia Prado é uma que aponta para outra via: a pergunta passa para dentro do texto. E cada vez mais quem parece chamar atenção para o fato de ser mulher são as próprias mulheres, nos seus textos. Tenho a impressão de que toda mulher que escreve tem de se haver com essa pergunta de alguma forma.

8. Porção mulher

A insatisfação difusa de Sylvia com os limites de feminismo pareceu surgir de uma relação mais íntima com a literatura. Quando Sylvia falou do meu chá das cinco, conservava muito da virulência e da alma feminista do primeiro time, mas já traía um desconforto indefinível. Foi por meu intermédio – embora sem minha premeditação – que essa insatisfação como que se articulou num *insight*. Lembro-me de ter levado para ela o disco *Realce*, de Gilberto Gil, do qual ela ouviu, entre atenta e agitada, a faixa "Super-homem". "Minha porção mulher que até então se resguardara..." ela cantava, e de repente disse com ar meio assustado: "Não é bem mulher, é porção mulher".

9. A louca presa no sótão

E depois de um longo tempo: "Por que não usar escritoras mulheres como pista, não importa que meio falsa? Pista do feminino, da porção mulher. É como se mulher, por vocação ou posição privilegiada, pudesse ter mais percepção disso aí. Um fato fácil de ser comprovado – e me mostrava o seu exemplar de *The female imagination* – é que na literatura de todas as épocas, quando mulher escreve, emerge uma espécie de consciência feminina. Mulher raramente deixa de escrever 'como mulher', e mesmo quando isso ocorre vem uma outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher" – e me mostrava um capítulo de *The madwoman in the Attic*, em que duas críticas analisavam a conhecida novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, como "um livro de mulher", associando a

história do monstro ao ambivalente mito de Eva.

“Eu também, mulher que escreve, essa consciência está mexendo a minha crítica, com o tema da minha crítica...” (e com o tom também, eu acrescentava, me referindo a uma mudança sensível que notara nos seus artigos, que se tornavam menos amarrados e mais relaxados, menos afirmativos e mais interrogativos, menos impessoais e autorizados pelo saber acadêmico... e provavelmente mais “frívolos” na sua exploração da experiência.)

“Mas isso é recente em mim... Minha porção mulher que até então se resguardara?” – e parecia haver na sua pergunta um rancor contra o feminismo que ela nunca quis explicitar.⁷

10. Para ler Karl Marx

Devo confessar que perdi Sylvia de vista. Houve entre nós um afastamento inexplicável, durante o qual cheguei a anotar, com ar de pouco-caso: “Esse assunto de mulher já terminou”. Mas certo dia, num assomo de tranquilidade, escrevi qualquer coisa a respeito da dificuldade de se pensar nessa questão na terra dos modismos, ainda cravada na dependência. Desejei resgatar o assunto. Revi alguns textos que Sylvia me deixou (à disposição de quem mais quiser reabrir o assunto, que é literatura) e vasculho o arquivo para salvar a presença nacional (Walnice Galvão, por exemplo; e subitamente me ocorre que é preciso reler urgente Maura Lopes Cançado).

O resgate poderá rolar. Mas aqui nestes tópicos, de 1 a 10, como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem? Não volto por enquanto a Angela Melim (com ou sem esta conversa toda, é preciso lê-la, editá-la, urgente), mas há pelo menos um círculo que se fecha no percurso que vai da minha pergunta inicial sobre Angela, aquela que eu temia “grossa”, à pergunta final de Sylvia sobre Walter Benjamin, na nota 7, feita sem o menor temor: não é curioso que a primeira pergunta pareça menos conveniente que a última? A tempo: por onde andaré Sylvia (“riverrun, past Eve and Adam”...?)⁸ Tenho saudades.

⁷ Nesse ponto, com um brilho pouco anglo-saxão no olhar, creio que Sylvia perguntaria à queima-roupa, em francês: “Benjamin, était-il en vérité une femme?”.

⁸ “riocorrente, depois de Eva e Adão...”: primeiras palavras do *Finnegans Wake*, de James Joyce, na tradução de Augusto de Campos.

DA ESFERA PRIVADA À REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA: A CHEGADA DAS MULHERES LATINO-AMERICANAS AO POSTO DE DIRETORAS DE CINEMA¹

Por Marina Cavalcanti Tedesco²

A luta de homens e, principalmente, mulheres pelos direitos destas últimas ganhou força na América Latina na segunda metade do século XIX. Em 1852, por exemplo, “apareceu no Brasil *O Jornal das Senhoras*, que estava dedicado ao ‘avanço social e à emancipação moral das mulheres’ (Hahner, 1978)” (Molyneux, 2003, p. 26).

Sobre tal publicação, pode-se afirmar que,

Estranhamente, o público alvo do *Jornal das Senhoras* não era o feminino e sim os homens. Era usada uma linguagem persuasiva para convencê-los de que a mulher não era uma boneca-propriedade deles. Houve, nessa época, uma troca de imagem. A própria mulher reivindicava nos textos o papel de anjo e santa. Meigas e piedosas mães deveriam ser educadas para melhor ensinarem os filhos e administrarem a casa. Para elas, era preferível ser idealizada e vista como companheira a permanecer como objeto da casa do pai ou do marido (Cabral, 2008, p. 04).

Esta estratégia, chamada por Rachel Soihet (2006) de feminismo tático (ou seja, a utilização de estereótipos para justificar alguma[s] demanda[s] das mulheres), aparecerá em muitos outros momentos da longa batalha em busca da equidade de gênero.

Contudo, não foram raras as vezes em que as mulheres partiram para um ataque direto e radical à ordem vigente. Destaca-se, nesse sentido, *La Voz de la Mujer*, periódico argentino editado na última década do século XIX por um grupo de feministas anarquistas, e que traz como seu primeiro editorial o seguinte texto:

¹Este texto foi originalmente publicado no livro *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, organizado por Maurício de Bragança e Marina Cavalcanti Tedesco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

²Marina Cavalcanti Tedesco é bacharel em Cinema e doutora em Comunicação, tendo atuado como diretora de fotografia em diversas produções audiovisuais. Leciona no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coorganizou, além de *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, o livro *Brasil – México. Aproximações cinematográficas* (2011). É uma das fundadoras do cineclube Quase Catálogo – Mulheres Diretoras e do Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil.

Companheiros e Companheiras, *salut!*

E bem: fartas já de tanto e tanto pranto e miséria, fartas do eterno e desconsolador quadro que nossos desgraçados filhos nos oferecem, dos ternos pedaços de nosso coração, fartas de pedir e suplicar, de ser brinquedo, o objeto dos prazeres de nossos infames exploradores ou de vis esposos, decidimos levantar nossa voz no concerto social e exigir, exigir, dizemos, nossa parte de prazeres no banquete da vida (Molyneux, 2003, p. 36).

La Voz de la Mujer se singulariza, também, por ser voltado para as trabalhadoras pobres de Buenos Aires, aspecto importante de ser destacado, posto que muitas vezes ao longo do século XX a esquerda rechaçou (e ainda rechaça) o feminismo por considerá-lo manifestação das mulheres brancas, burguesas e estadunidenses – ou, no máximo, europeias.

Eu nunca pertenci ao movimento feminista. Veja, trabalho com grupos indígenas e camponeses, e pessoas que vivem em periferias, cujas culturas não reconhecem estes valores feministas. Eu falei com uma mulher indígena da região de Cauca sobre criar um grupo de mulheres, mas entre estas populações ele não seria necessário porque existe uma cultura coletiva. Mulheres e crianças estão integradas a tudo. Então eu penso que estes movimentos feministas, com sua ideologia americana, não são importantes para mim. Eu nunca fui uma feminista (Rodríguez em entrevista a West e West, 1993).

A declaração acima, por exemplo, foi dada em entrevista pela cineasta colombiana Marta Rodríguez em 1993. Além disso,

Sua tendência a derivar a opressão da mulher principalmente do capitalismo ou a considerá-la mediatizada pelas práticas discriminatórias do Estado teve como consequência que, ao contrário dos anarquistas, os socialistas da época [final do século XIX, mas também muitos até hoje] não elaborassem uma crítica radical da família, do machismo e do autoritarismo em geral. Tampouco a sexualidade ocupou o mesmo lugar dentro do discurso feminista socialista (Molyneux, 2003, p. 58).

Voltando às mulheres e seus direitos,

A composição exclusivamente masculina e quase exclusivamente branca dos parlamentos dos Estados liberais que presidiram o desenvolvimento da América Latina no início do século XX refletia uma realidade social de distribuição do poder que estava caminhando de maneira muito lenta. Entretanto, como resultado da expansão das oportunidades educativas e laborais, as mulheres urbanas de todas as

classes sociais haviam conseguido certa autonomia material. Ao redor da década de 1910, haviam se convertido em uma presença na vida pública como operárias, balconistas, profissionais e comerciantes. Mas, se se casavam, ainda eram tratadas como menores de idade perante a lei. Na maioria dos países onde a legislação se baseava no Código Napoleônico, não tinham, praticamente, nenhum direito no seio da família; se estavam empregadas, eram obrigadas a entregar suas rendas a seus esposos e careciam de direito automático sobre a propriedade conjugal. Não lhes era permitido testemunhar nos tribunais, nem ostentar cargos público e, sob as diretrizes da custódia, não tinham autoridade nem direito sobre seus filhos. As mulheres eram consideradas carentes de racionalidade, frágeis demais e impulsivas para serem tratadas em pé de igualdade com os homens. Elas eram apontadas, portanto, “fora da cidadania” e, por este motivo, necessitadas, como as crianças, de proteção (Molyneux, 2003, p. 77).

É preciso ressaltar, todavia, que os Estados não se comportaram da mesma maneira no que diz respeito ao gênero (embora raras vezes tenham agido de modo radicalmente diferente). Alguns promoveram políticas que tinham por objetivo diminuir a desigualdade entre homens e mulheres, entendendo que este era um passo importante em direção à “modernização” da sociedade. Outros cederam apenas quando não era mais possível sustentar o ordenamento vigente.

Mesmo os países que avançaram mais cedo no que diz respeito à concessão de alguns direitos às mulheres, como o Uruguai, atuavam contraditoriamente.

Uma lei uruguaia de 1907 legalizou o divórcio e as esposas obtiveram o direito de assinar contratos e à igualdade na custódia dos filhos. Porém, essa mesma legislação proibia que elas participassem de um negócio ou de uma profissão sem o consentimento do marido. Os artigos 34 e 35 da Constituição estipulavam que o sufrágio, a cidadania e os cargos públicos eram privilégio masculino (Molyneux, 2003, p. 88).

É possível imaginar que, ao menos no México pós-Revolução Mexicana, as mulheres desfrutariam de uma situação privilegiada quando comparadas às demais da região. Não obstante,

Apesar de suas promessas radicais, a Revolução Mexicana, como as da França e da Rússia, foi um assunto masculino. Mesmo depois dos anos de convulsão social, de participação das mulheres como soldados e ativistas, de vigorosas campanhas feministas, o ordenamento de gênero demonstrou ser muito resistente à mudança. Contudo, em 1917, foram aprovadas reformas legais que outorgavam à mulher novos direitos dentro da família através da Constituição (Molyneux, 2003, p. 88).

Se os direitos das mulheres mexicanas foram ampliados dentro da família, apenas em 1922 elas puderam votar, mas só em nível municipal – a participação da mulher em nível municipal foi, via de regra, mais bem aceita devido ao entendimento de que ela estaria mais apta a opinar nos problemas locais, já que estes têm influência direta no lar, seu território por excelência. A possibilidade de eleger e ser eleita em nível nacional viria apenas em 1953.

As campanhas feministas conseguiram, finalmente, em 1953, o direito ao voto e a se apresentar nas eleições nacionais. Por outro lado, até 1974 não foi derogada a cláusula que impunha às mulheres a responsabilidade pelo trabalho doméstico e pela gestão do lar (Molyneux, 2003, p. 91).

Destaque-se que, a exemplo do que aconteceu no México, em geral as mudanças legais favoráveis às mulheres foram fruto de enorme pressão, e exigiram muita organização e esforço das feministas. Na Argentina, em 1920,

Julieta [Landeri] fundou o Partido Feminista [Nacional]. Esta nova força se propunha a atuar provisoriamente até que os direitos femininos – especialmente o sufrágio – encarnassem completamente na sociedade política. Deve-se dizer que a criação de partidos feministas foi uma experiência comum a diversas latitudes; boa parte das sociedades latino-americanas tiveram a primeira experiência de forças políticas autodenominadas feministas sobretudo na segunda década do século XX (Barrancos, 2008, p. 97).

Apesar de toda esta mobilização, “quando estourou a Segunda Guerra Mundial, só quatro países haviam promulgado leis que permitiam às mulheres votar nas eleições nacionais (Equador em 1929, Brasil em 1932, Uruguai em 1932 e Cuba em 1934)” (Molyneux, 2003, p. 77).

O período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial pode ser caracterizado, de certa maneira, por uma espécie de “aceleração” na intensidade das mudanças relativas às mulheres, fossem elas legais ou sociais (ao contrário do que havia acontecido após a Primeira Guerra Mundial, quando muitas mulheres experimentaram, pela primeira vez, a sensação de trabalhar fora de casa e ganhar seu próprio dinheiro, sendo obrigadas a retornar aos lares quando houve novamente mão-de-obra masculina disponível).

O período entreguerras significou, sem dúvida, uma ruptura dos moldes arquetípicos da moral sexual feminina e não só em nosso país [Argentina]. As modas se fizeram mais ousadas com o encurtamento das saias e se mostraram bustos ajustados que tenderam a contornar a cintura “de vespa”... Os cabelos ficaram mais soltos, mas arrumados com cachos de “permanentes” à medida que entrava a década de 1940. A publicidade passou a mostrar os corpos femininos em atitudes que prometiam

certas parcelas de erotismo e afrouxaram as fórmulas mais circunspectas que ditavam o modo de ser feminino. Os hotéis de melhor hierarquia admitiram a hospedagem de mulheres sozinhas, as confeitarias das grandes cidades exibiam bandos de tagarelas e muitas – especialmente empregadas, professoras, profissionais – gozaram de férias em lugares que lhes proporcionavam maior liberdade (Barrancos, 2008, p. 112-113).

Os anos 1950 são, ainda, marcados pela refundação do Estado cubano através de uma revolução de caráter nacional e popular que, após alguns anos, passa a se declarar socialista.

Qual era o ordenamento de gênero do socialismo? Em sua autorrepresentação ideal e seus compromissos constitucionais, o socialismo se apoiava em princípios de igualdade e justiça social. Opunha-se às formas tradicionais do patriarcado e, como parte de sua estratégia para o desenvolvimento e sua adesão à modernidade em geral, se propunha modernizar as relações sociais. As mulheres deviam se emancipar da opressão que haviam sofrido sob os Estados e os ordenamentos econômicos anteriores, e deviam se mobilizar a serviço do Estado como trabalhadoras remuneradas e voluntárias, ativistas políticas e mães. Como em outros países, a Constituição cubana prometia respeitar e proteger a função maternal das mulheres, ao mesmo tempo em que comprometia o Estado a auxiliar na criação dos filhos para que as mulheres pudessem desempenhar, efetivamente, suas duas funções: a de mães e a de cidadãs-trabalhadoras (Molyneux, 2003, p. 100).

Apesar de compartilhar muitas de suas ideias com o feminismo, a Revolução Cubana jamais se assumiu feminista e, não raras vezes, seus líderes repetiram o estereótipo “feminismo é coisa de mulher branca, burguesa e estadunidense” (embora atualmente o status de feminismo na ilha já tenha, pelo menos em parte, sido alterado).

Na verdade, serão os sandinistas “a primeira força política de signo ‘progressista’ no continente latino-americano que, não só não condenava o feminismo de forma ‘explícita’, mas incorporava a emancipação da mulher entre seus princípios” (Poncela, 2000, p. 32). Mas isso ocorrerá apenas no final dos anos 1970.

Antes, as sociedades latino-americanas (ou pelos menos seus principais centros urbanos) viverão os anos 1960 e suas muitas transformações: “a incorporação massiva das mulheres à universidade” (Barrancos, 2008, p. 139), as primeiras manifestações da chamada segunda onda do feminismo, a chegada da pílula anticoncepcional, a radicalização política...

Diante de tamanhas mudanças, as forças conservadoras foram implacáveis, instaurando ditaduras em boa parte dos países da região a partir da segunda metade dessa década.

Uma dimensão pouco estudada dos anos 1970 diz respeito ao tema do moralismo e, logo, da sexualidade... O golpe militar de 1964... contou com a adesão de todos aqueles que se sentiam ameaçados pelas reformas propostas pelo governo Jango e pela presença de movimentos populares... Mas é preciso ressaltar que esse apoio refletiu não somente o medo de proprietários, mas também o moralismo e o conservadorismo reinantes... como se viu nas marchas pela família e pela propriedade (Moraes, 2007, p. 344).

A importância da moralidade, da sexualidade e, portanto, das conquistas recentes das mulheres, não funcionaram como uma ameaça apenas no caso brasileiro. Em seus discursos, os regimes autoritários dos anos 1960 e 1970 afirmavam que:

A sociedade estava podre e uma das razões principais era o fracasso dos valores e das instituições básicas. Sobretudo a família havia fracassado em seu dever de criar cidadãos bons, corretos e obedientes. Por implicação, a nova sociedade que os militares prometiam criar restauraria a autoridade mediante o retorno a uma ordem patriarcal fundada em uma família retraditionalizada e privatizada. As mulheres seriam disciplinadas e seus direitos cortados. No Chile, uma das manifestações da política de gênero dos militares foi a aprovação de leis que restringiam os direitos reprodutivos das mulheres – leis mais rigorosas com respeito ao aborto e a proibição da distribuição de anticoncepcionais por parte de organismos estatais (Molyneux, 2003, p. 103).

Apesar de ser clara a dimensão de gênero contida em tais governos, nenhum grupo que se voltou contra eles considerou “a questão da mulher” uma bandeira prioritária. Algumas das principais razões para isso já foram citadas – o entendimento do socialismo de que a opressão da mulher era fruto da opressão do Estado, e que seria resolvida quando este fosse transformado, e o preconceito contra o feminismo como movimento social.

Por outro lado, verifica-se, na segunda metade dos anos 1970, uma aliança entre o feminismo – principalmente aquele denominado tático – e a luta pelo fim das ditaduras.

O discurso estatal sobre a maternidade que surgiu durante os anos das ditaduras elevou, então, a maternidade e os valores da família a condições *sine qua non* para uma ação saudável, precisamente quando a vida familiar estava sendo destruída pelo terrorismo de Estado e socavada pelas políticas de austeridade. Esta hipocrisia foi utilizada pelos grupos de mães dos desaparecidos, cuja oposição aos governos militares se articulou em vários países em função do imperativo maternal de recuperar os filhos perdidos. As mães representaram um dos desafios mais visíveis e eficazes dos governos militares (Molyneux, 2003, p. 103-104).

Com o retorno à democracia, nos anos 1980, pode-se falar de uma explosão de diversos feminismos e movimentos de mulheres que já vinham ganhando impulso (e é preciso pontuar que a ONU declarou 1975 o Ano Internacional da Mulher, e o período 1975-1985 a Década da Mulher), mas que, de alguma maneira, permaneciam unidos dada a necessidade de combater as forças conservadoras/repressivas.

As novas democracias devolveram a situação ao *status quo ante* e, com ou sem o apoio dos movimentos de mulheres, aprovaram novos direitos para elas na vida pública e no mundo laboral, de salários equitativos a proteção contra o assédio sexual. Pode ser que os anos 1990 tenham sido testemunha de uma redefinição do papel do Estado e de certa diminuição em suas responsabilidades anteriores no âmbito do bem-estar e da gestão econômica, mas, no âmbito do direito, se produziu uma enorme atividade, às vezes sem precedentes, em torno às relações de gênero – em ocasiões, de caráter sumamente contraditório (Molyneux, 2003, p. 112).

Mesmo Cuba não foi capaz de promover, a partir do Estado, um ordenamento de gênero que não fosse contraditório.

Embora o socialismo cubano tenha promovido a igualdade ante a lei, conseguido uma maior incorporação das mulheres à esfera pública e sido o único Estado latino-americano que garantiu seus direitos reprodutivos, dedicou menos esforços para resolver as persistentes desigualdades de gênero na vida social. As mulheres continuaram sendo cidadãs de segunda classe mesmo no Estado com o maior compromisso com a igualdade de gênero e o menor número de impedimentos legais para consegui-la (Molyneux, 2003, p. 101).

É a partir deste contexto, sinteticamente apresentado, que se deve pensar as relações entre as mulheres e os processos de realização fílmica, em especial no que diz respeito ao exercício da profissão mais importante na hierarquia do cinema (com exceção de Hollywood, onde o produtor concentra muita força): a direção cinematográfica.

Embora os trabalhos de Alice Guy Blanche, membro da equipe de realizadores da firma francesa Gaumont, datem do início do cinema, a presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias. Na América Latina, as primeiras realizações são da década de 1910. As iniciativas das argentinas Emilia Saleny (*Niña del bosque*, 1917 e *Clarita*, 1919) e Maria V. de Celestini (*Mi derecho*, 1920), assim como da mexicana Mimi Derba, fundadora de Azteca Film, não tiveram continuidade, registrando-se por décadas a ausência de diretoras nas filmografias destes países (Pessoa e Mendonça, 1989, p. s/nº).

Tanto a irregularidade (temporal, evidentemente) que marca as mulheres desempenhando a função de cineastas – que passa pela tortuosa carreira da maioria delas, mas extrapola o nível individual, configurando um problema estrutural – quanto a ausência de registro das que conseguiram concluir suas obras (especialmente até parte das feministas se voltarem para o cinema, durante os anos 1970) são percebidos por todos e todas que se dispõem a estudar o tema.

O trabalho destas mulheres [diretoras de cinemas], embora tenha ocorrido durante quase todo o primeiro século de existência do cinema, foi irregular, fragmentado e, frequentemente, comprometido por obstáculos externos; muitos filmes das primeiras décadas foram perdidos devido à negligência da crítica e da curadoria, enquanto muitas diretoras que surgiram posteriormente viram seus trabalhos engavetados e esquecidos (Rashkin, 2001, p. 01).

Precisamente por isso, o catálogo bilíngue *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology (1917-1987)* é tão importante até hoje, passadas mais de duas décadas de seu lançamento. Trata-se de uma obra única, que conteria um levantamento de todas as realizadoras que haviam exercido a atividade na região até então.

Sobre a enorme dificuldade de confecção do mesmo, sua autora comenta:

Para a elaboração deste trabalho, tivemos que revisar uma profusão de desiguais fontes de informação, tais como catálogos, folhetos de festivais internacionais, livros, revistas e outros documentos, embora também tenhamos contado com algumas biofilmografias enviadas pelas próprias realizadoras. As maiores dificuldades na preparação deste folheto residiram nas contradições que aparecem nos textos consultados, referentes a dados tão importantes como as durações, gêneros e datas de realização, pelo que nos desculpamos por quaisquer erros ou omissões. Muitos filmes registrados não puderam ser incluídos porque carecemos de suas informações fundamentais (Toledo, 1987, p. s/nº).

Embora a pesquisa sobre diretoras na América Latina tenha avançado muito, as informações contraditórias permanecem, inclusive em obras recentes. Paola Arboreda Ríos e Diana Osorio Gómez (2002), por exemplo, se referem a Gabriela Samper como a primeira diretora de cinema colombiana (p.196). O mesmo texto, no entanto, traz a informação de que Mónica Silva realizou seu primeiro filme 1964, um ano antes de *El páramo de Cumanday*, a estreia cinematográfica de Gabriela.

A despeito de todas as dificuldades supracitadas, cada vez mais se conhece a trajetória das mulheres latino-americanas da esfera privada à realização cinematográfica. O quadro abaixo, elaborado por esta autora tendo por base o levantamento de Teresa Toledo, indica as pioneiras de cada país e o título e o ano de seus primeiros filmes.³

³Como o objetivo deste quadro é apresentar um panorama da inserção da mulher latino-americana na direção cinematográfica ao longo do século XX, não se preocupou em atualizá-lo (no sentido de acrescentar países em que a primeira diretora começou suas atividades após 1987).

País	Título	Diretora	Ano
Argentina	<i>La niña del bosque</i>	Emilia Saleny	1917
Bolívia	<i>Maria Lionza, un culto de Venezuela</i> ⁴	Raquel Romero e Mario Handler	1979-80
Brasil	<i>O mistério do dominó preto</i>	Cléo de Verberena	1930
Colômbia	<i>Llego por el Amazonas</i>	Mónica Silva	1964
Chile	<i>Amuhuelai-mi (Ya no te irás)</i>	Marilú Mallet	1971
Costa Rica	<i>Juan Santamaría</i>	Patricia Howell	1981
Cuba	<i>Plaza vieja</i> ⁵ <i>Solar habanero</i>	Sara Gómez	1962
Equador	<i>Camilo Egas: pintor de nuestro tiempo</i>	Mónica Vázquez	1982
Haiti	<i>Zatrap</i>	Elsie Haas	1981
Jamaica	<i>The peaceful gun</i>	Barbara Blake	1977-78

⁴ Filme realizado na Venezuela.

⁵Segundo Toledo (1987), o primeiro filme de Sara Gómez foi realizado em 1962 e se chama *Historia de la piratería*. O site da Fundación del Cine Latinoamericano, no entanto, informa que tal obra é de 1963. Como a Fundación é uma instituição existente há 25 anos e que se dedica, entre outras coisas, a preservar a memória do *Nuevo Cine Latinoamericano*, do qual Sara Gómez fez parte, acredita-se que seja uma fonte mais confiável.

Martinica	<i>L'atelier du diable</i>	Euzhan Palcy	1982
México ⁶	<i>La tigresa</i>	Mimi Derba e Enrique Rosas	1917
Nicarágua	<i>Noticiero INCINE n° 5</i>	María José Álvarez	1980
Peru	<i>Encuentro</i>	Nora de Izcue	1967 ⁷
Puerto Rico	<i>La batalla de Vieques</i>	Zydnia Nazario	1986
Uruguai	<i>Se necesitan niños para amanecer</i>	Patricia Boero	1985
Venezuela	<i>Reverón</i>	Margot Benacerraf	1951 ⁸

Em alguns poucos países as mulheres conseguiram dirigir filmes muito cedo – o que, claro, não indica uma continuidade nem de suas carreiras nem da existência de realizadoras. Na maioria dos Estados latino-americanos listados (12 dos 17), porém, isso começa a acontecer após 1960. Tal constatação não chega a surpreender, posto que, como foi visto anteriormente, esta década pode ser considerada o ápice de diversos processos de transformação social e legal referentes às mulheres que vinham acontecendo desde meados dos anos 1940.

Ainda assim, estas diretoras desempenharam suas atividades atravessadas, de diversas maneiras, pela desigualdade de gênero. Gabriela Samper tinha clareza disso. “Comecei minha carreira artística tarde já que tive que sustentar minha família” (Samper *apud* Ríos e Gómez, 2002, p. 199).

⁶Segundo Toledo (1987), o primeiro filme realizado no México por uma mulher foi *Lola Casanova* (Matilde Landeta, 1947). No entanto, segundo informação de Pessoa e Mendonça (1989), a primeira diretora mexicana foi Mimi Derba, uma das fundadoras da Azteca Film. A confirmação deste dado foi feita através do site The Internet Movie Database.

⁷Segundo Toledo (1987), *Encuentro* foi realizado em 1968. O site da Fundación del Cine Latinoamericano, no entanto, informa que tal obra é de 1967.

⁸Segundo Toledo (1987), *Reverón* foi realizado em 1952. O site da Fundación del Cine Latinoamericano, no entanto, informa que tal obra é de 1951.

Separada duas vezes, ela, como muitas mães trabalhadoras, teve sua trajetória decisivamente marcada pela dupla jornada.

Já a fala da também colombiana Camila Loboguerrero demonstra como, para muitos profissionais do meio cinematográfico, estar em um set de filmagem chefiado por uma mulher é algo que permanece incômodo.

Eu chegava a uma rodagem, sobretudo quando estava começando, com tudo resolvido em um papel; eu sabia que não podia titubear nunca porque, no momento da dúvida, sempre há um homem que aparece e diz: “A câmera vai aqui, ah, porque às mulheres tem que falar como se faz”. Então, quando eu era jovem, quando eu comecei, sim [era incômodo]. Já mais velha, pode ser muito mais tranquilo, mas ainda procuro ter tudo resolvido mentalmente desde o dia anterior e chegar ao set muito segura do que quero e dar ordens muito precisas porque, sim, acredito que o meio é machista no sentido em que se a mulher demora em responder ou se titubeia, sempre há um homem mais rápido (Loboguerrero em entrevista a Ríos e Gómez, 2002, p. 289).

Ao ser questionada sobre como era ser cineasta na Colômbia nos anos 1970 e se fazia alguma diferença, naquele contexto, ser mulher, Bella Clara Ventura responde da seguinte maneira:

Era um desafio como segue sendo hoje, pois conseguir fundos e um bom roteiro não é pra todos os dias!!! Por ser mulher não encontrei dificuldade alguma, talvez por ter a proteção de um marido; na literatura, ao contrário, onde desenvolvo, hoje, uma nova proposta de vida, me enfrento com um machismo notório.⁹

O entendimento de que as mulheres podem ser tão competentes na direção cinematográfica quanto os homens implica em uma mudança nas mentalidades, ou seja, em um longo e tortuoso caminho. A história de Marta Rodríguez é, nesse sentido, emblemática. Com uma sólida carreira de cerca de duas décadas, a cineasta perdeu Jorge Silva, companheiro e codiretor de todos os seus filmes, em 1987. Ela relatou assim o que ocorreu a seguir:

Quando perdi Jorge foi muito duro porque, se eu assinava com alguém, essa pessoa considerava que quem fazia os filmes era Jorge e não eu. E pensavam, e todo mundo me dizia e perguntava: “vai continuar fazendo cinema? E quem vai te ajudar?” Todo mundo dizia: “essa mulher não consegue sozinha”. Pois sigo fazendo cinema. Fiz Armero,¹⁰ em Cauca fiz mais dois filmes, há um vídeo sobre um massacre e ministro uma oficina de vídeo aos indígenas (Rodríguez em entrevista a Ríos e Gómez, 2002, p. 249).

⁹Entrevista de Bella Clara Ventura concedida à autora em 2010.

¹⁰Rodríguez se refere a *Nacer de nuevo* (1987), documentário que relata a vida de um casal de anciãos sobreviventes da tragédia de Armero [nota da editora].

Por outro lado, na mesma década em que Marta sofreu tais questionamentos, o número de realizadoras aumentava consideravelmente – o que parece condizente tanto com os novos (e ainda problemáticos) ordenamentos de gênero propostos pelos então recém-instaurados regimes democráticos, quanto com a já referida explosão de feminismos e movimentos de mulheres que marcam o período.

Na realidade, nos anos 1970 já era possível ver sinais deste processo.

Em 1971, Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Saviotto, entre outras, dirigiam curtas, enquanto Tereza Trautmam assinava episódios dos longas *Deliciosas traições do amor* e *Fantasticon – os deuses do sexo*. Em 1973, tanto a atriz Vanja Orico, a Maria Bonita de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, quanto Lenita Perroy realizavam filmes de longa-metragem, respectivamente *O segredo da rosa* e *Mestiça, a escrava indomável* (Pessoa e Mendonça, 1989, p. s/nº).

Como se pode perceber, foi através do enorme esforço de diversas mulheres, as quais resolveram contrariar seus destinos de gênero, que a realização cinematográfica tem se tornado também feminina na América Latina – um processo que está longe de poder ser considerado terminado, posto que em nenhum país da região o número de diretoras sequer se aproxima do de diretores.

Restam, contudo, muitas trajetórias por recuperar.

Este trabalho [*Quase Catálogo 1. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*] reuniu o número surpreendente de 195 cineastas e 479 filmes produzidos de 1930 a 1988. Digo surpreendente porque, apesar da intensa produtividade da mulher no mercado cinematográfico do país, conforme comprova este *Quase Catálogo*, os sinais dessa evidência são curiosamente recebidos com grande surpresa e em geral investidos de um inequívoco sentido de “descoberta” (Hollanda, 1989, p. 05).

Quem poderá saber quantas Matildes Landetas, cineasta da época de ouro mexicana que durante muitos anos ficou esquecida e foi recentemente “resgatada” do ostracismo pela realizadora Marcela Fernández Violante, ainda estão por serem descobertas?

Referências bibliográficas

BARRANCOS, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

CABRAL, Eugênia Melo. "Primeiras histórias – O surgimento das imprensas feminina e feminista no Brasil" in *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*. Covilhã: LabCom – Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cabral-eugenia-primeiras-historias.pdf>.

INTERNET MOVIE DATABASE. *Mimí Derba*. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0220230/>.

MOLYNEUX, Maxime. *Movimientos de mujeres en América Latina: estudio teórico comparado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. "O encontro marxismo-feminismo no Brasil" in RIDENTI, Marcelo e REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil: Partidos e movimentos após os anos 1960* (volume VI). Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PESSOA, Ana e MENDONÇA, Ana Rita. "Por trás das câmeras" in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Quase catálogo 1. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ, MIS e Funarte, 1989.

PONCELA, Anna M. Fernández. *Mujeres, revolución y cambio cultural. Transformaciones sociales versus modelos culturales persistentes*. Barcelona/Ciudad de México: Anthropos Editorial e UAM-Xochimilco, 2000.

PORTAL DA FUNDAÇÃO DEL CINE LATINOAMERICANO. *Sara Gómez*. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=273>.

_____. *Nora de Izcue*. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=258>.

_____. *Margot Benacerraf*. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=161>.

RASHKIN, Elissa. *Women filmmakers in Mexico: the country of which we dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.

RÍOS, Paola Arboreda e GÓMEZ, Diana Osorio. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Monografia de graduação em Jornalismo apresentada à Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín), 2002.

WEST, Dennis e WEST, Joan M. "Conversation with Marta Rodríguez" in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, número 38, junho 1993. Reproduzida no site da revista em 2006. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/MartaRodriguezInt.html>.

SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Editora das Mulheres e EdUNISC, 2006.

TOLEDO, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology (1917-1987)*. Nova York: Círculo de Cultura Cubana, 1987.

UMA CÂMERA NA MÃO E O FEMINISMO NA CABEÇA? CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O PENSAMENTO FEMINISTA DE CINEMA NA AMÉRICA LATINA¹

Por Maria Célia Orlato Selem²

*Um momento importante das intervenções femininas na produção cultural é, sem dúvida, sua participação na criação de imagens.
(Márgara Millán, 2008)*

Apesar de a produção audiovisual feita por mulheres ter sido, muitas vezes, dificultada ou silenciada no passado³, é difícil ignorá-la hoje. Há um número cada vez maior de diretoras de cinema indicadas e/ou premiadas em várias modalidades de festivais, além daquelas que se ocupam do cinema independente. Sem dúvida, tal aumento e visibilidade do trabalho feminino no processo cinematográfico é um dos impactos sociais e culturais que os feminismos propiciaram para a atualidade, conferindo abertura para as mulheres na vida pública, aumentando sua interferência na produção cultural, antes fortemente marcada pelo patriarcado.

Margareth Rago (2001) sugere que, atualmente, nossa sociedade passa por um processo de “feminização cultural”. Isso porque os feminismos, em suas diversas formas de atuação, teriam transformado muitos aspectos da nossa cultura, historicamente edificada sobre alicerces masculinistas. Embora ainda pouco reconhecido/valorizado e até mesmo rejeitado em muitos espaços,

o feminismo expandiu sua crítica para as bases de constituição da racionalidade que norteia as práticas sociais e sexuais. Estendeu a crítica às próprias formas da cultura, revelando como a dominação se constitui muito mais sofisticadamente nas próprias formas culturais que instituem uma leitura da política e da vida em sociedade (...) (Rago, 2001, p. 65).

¹Este texto é composto de trechos da tese de doutorado intitulada *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*, defendida pela autora, em 2013, no Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A tese completa está disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000907879>.

²Maria Célia Orlato Selem é coordenadora da Diversidade Sexual da Diretoria da Diversidade/DAC na Universidade de Brasília (UnB). Doutora em História Cultural pela UNICAMP e mestra em Estudos Feministas e de Gênero pela UnB, com especialização em Políticas Sociais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

³Sobre as primeiras realizadoras de cinema na América Latina, ver as pesquisas organizadas por Heloísa Buarque de Hollanda (1989), Patricia Torres San Martín (2004), Márgara Millán (2008) e Luis Trellez Plazaola (1991) que constam na bibliografia.

Um debate recorrente no campo do cinema hoje é se existe ou não um “cinema feminino”, ou um “cinema de mulheres” que implique a diferença de perspectiva pela qual é realizado. Mesmo nos festivais de cinema específicos, há certo desconforto em relação a esse tema, uma vez que são poucas as cineastas que se identificam com o feminismo e muitas são as intervenções no sentido de que não é possível mais pensar a diferença sexual como determinante no processo criativo. Entretanto, essa discussão, muitas vezes, acaba sendo realizada distante da perspectiva histórica e feminista, ignorando o problema da identidade política e a questão da experiência na construção da subjetividade e na significação do real. Não se trata de pensar uma identidade sexual determinante, mas de entender o cinema como pensamento/criação atravessado pela subjetividade. Dizer que não existe um olhar feminino essencial não é o mesmo que negar os séculos de priorização do olhar masculino – que pode ser interrogado por outras perspectivas e experiências, como as das mulheres.

Olhando para a produção audiovisual como práticas discursivas⁴ que conferem sentido ao real e criam modelos de existência e/ou abertura para a emergência de outras subjetividades, por meio da crítica feminista é possível desvelar os masculinismos que perpassam a arte cinematográfica desde seu início e também identificar alguns processos de criação que os desestabilizam. Como explica Teresa di Lauretis (2003), o cinema é uma importante “tecnologia de gênero”⁵; já que tem uma relação privilegiada com o desejo.

Assim, considero o cinema como um *lócus* de criação marcado pela experiência de gênero e, nesse sentido, filmes dirigidos por mulheres, centrados em subjetividades femininas, podem contribuir para a crítica cultural às sociedades patriarcais, propiciando outros sentidos para o imaginário social.⁶ Acredito, de antemão, que nem todo olhar feminino empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, faz oposição ao Estado capitalista patriarcal ou chega a uma montagem totalmente isenta de sentidos masculinistas. Atento ainda para o fato de que, devido ao processo de produção e comercialização estabelecido pela indústria cinematográfica (financiamentos, produtoras, distribuição, festivais), são poucos os trabalhos que conseguem visibilidade enveredando-se por narrativas e estéticas alternativas. Dessa forma, penso que cabe à crítica feminista de cinema atentar também para as rupturas e continuidades desses vários aspectos presentes em filmes dirigidos por mulheres e suas estratégias de exibição.

⁴As práticas discursivas compreendem o “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições do exercício da função enunciativa” (Foucault, 1997, p. 136).

⁵Teresa di Lauretis (2003, p. 73) argumenta que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, tais como a televisão, a moda, o cinema, epistemologias, práticas e dinâmicas institucionais, bem como práticas da vida cotidiana. Sugere, portanto, que o gênero não preexiste à cultura, mas decorre de um conjunto de efeitos que inscrevem sua marca nos corpos por meio de códigos e relações sociais.

⁶Como nos ensina Teixeira Coelho (1997, p. 212), “o estudo do imaginário está na base de toda política cultural que se pretenda convergente com os desejos e necessidades de grupos localizados”. Isso porque falar de imaginário importa na medida em que “implica a identificação das unidades de imagem invariantes que predominam num grupo e em sua articulação com as unidades de imagem por esse grupo produzidas de maneira localmente determinada”.

As reflexões feministas ligadas ao campo audiovisual buscam perceber como a tela pode ser um espaço sensível às experiências das mulheres. Isso porque, segundo elas, o deslocamento do olhar da câmera ante as inquietações socialmente compartilhadas pelas espectadoras propiciou o surgimento de outros sentidos para o feminino no cinema.

Alguns cuidados são necessários para abordar a questão da autoria feminina sem cair em um determinismo sexual ou em uma visão essencializada sobre o feminino. Geetra Ramanathan (2006, p. 03), ao considerar tal questão, lembra as palavras da teórica norte-americana Catherine Grant: “Quem embarca em qualquer estudo referente à autoria, inevitavelmente encontra um enjoo momentâneo na tentativa de se esconder de certa carga de essencialismo”. Entendendo as contradições da insistência feminista sobre a autoria no cinema, ela destaca que não se trata de reivindicar a autoridade patriarcal, mas de pensar a historicidade do autor e seus traços ideológicos na elaboração fílmica. O olhar das mulheres atrás das câmeras enquanto diferença subjetiva importa nessa discussão, desde que elas se permitam afetar pela experiência feminina, a qual só é possível nas culturas em que a diferença sexual produza sentido.

Em seu livro *O segundo sexo*, escrito na década de 1940, a filósofa francesa Simone de Beauvoir, em meio a surpresas e indignações, disse que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Essa máxima teve grandes repercussões para os estudos feministas e é bastante propícia quando o tema é “a mulher”. Essa é uma categoria que, quando trabalhada no singular, reduz toda a multiplicidade do feminino a um sujeito biológico anterior à cultura. Narrar as experiências das mulheres como algo intrínseco a uma categoria dada e não problematizada implica a aceitação dos discursos pautados na materialidade corporal, da fixidez do sexo em oposição ao gênero. Por isso cabe lembrar que filmes de mulheres não devem ser analisados como trabalhos diferenciados em uma suposta essência biológica, cabendo aqui as considerações de Rosi Braidotti, quando diz que

(...) o sujeito mulher não é uma essência monolítica definida de uma vez para sempre, mas o lugar de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definido por variáveis que se sobrepõem tais como a classe, a raça, a idade, o estilo de vida, a preferência sexual e outras (Braidotti, 2005, p. 30).

Valendo-se do trabalho de Judith Mayne, que observa que tal busca pela autoria feminina no cinema seria uma necessidade de desvelar certa autoridade sobre o celuloide, Ramanathan (2006, p. 04) justifica o seu uso tendo em vista que, quando se fala de autoria feminina no cinema, o que está em jogo é o reconhecimento dos filmes a partir de um discurso que é ideológico em forma e conteúdo. Se visual, psicanalítico, auditivo ou narrativo, este lugar transcende o pessoal; tanto o lugar quanto a posição são derivados de uma compreensão da importância dos filmes para as mulheres.

Para Ramanathan, é ainda preciso diferenciar a autoria feminina da autoria feminista, a última preocupada com a representação das hierarquias de gênero. A abordagem feminista de cinema, destaca a autora, embora não tenha uma visão essencialista, trabalha com três elementos fundamentais:

o esforço para aumentar a “autoridade” feminista; as reestruturações visual, sonora e narrativa sobre a representação cinematográfica das mulheres; e a estética que surge como consequência de uma mudança nas estratégias de representação. Trata-se, assim, de afirmar uma alteridade e, não, uma autoria.

Nesse sentido, são muitas as estratégias de resistência utilizadas pelas mulheres para deslocar o lugar discursivo do feminino no cinema e, o que Ramanathan ressalta, é a pluralidade desse fazer. E aponta várias formas de construir novos sentidos no cinema: por meio da estética, do som ou da narrativa, assim como é importante não essencializar o feminino nem o feminismo, atentando para não cair no lugar do centro.

Para pensar o olhar feminino no cinema, partilho do entendimento de Viviana Rangil (2005) de que não se trata de ressaltar um cinema feito por mulheres como um gênero cinematográfico em si mesmo, pois não existe uma fórmula totalizadora da linguagem fílmica feminista, mas sim a construção de uma experiência feminina retratada em tempos, percepções, fatos, relações, silêncios que podem ou não expressar políticas e poéticas feministas. Estas últimas, entendidas por Lúcia Helena Vianna (2003, p. 02) como “(...) toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é, sem dúvida, de natureza política (...)”. Poética feminista, diz Vianna, é poética empenhada, é discurso interessado. É política.

A poética feminista coabita com o político e, no campo do cinema, envolve narrativas e imagens que compõem linguagens atravessadas pela memória da experiência marcada pelo gênero, sempre em relação com o outro. Como resume Ana Carolina Murgel (2010, p. 181), “as apropriações da memória coletiva são tão importantes quanto a memória individual na ação política na poética feminista”. E, assim, a produção artística realizada pelas mulheres pode ser pensada como integrantes dessa poética na medida em que resulta inquietante, que causa estranhamento, que imprime um tom subversivo ao sistema sexo/gênero que se alimenta (e gera) das hierarquias. É a produção feminina comprometida com o ser-estar no mundo, uma poética implicada com “a consciência do sujeito-mulher sobre si mesma e sobre seu papel na história cultural em cujo cenário conquistou o direito de figurar como protagonista, atriz em cena aberta para o mundo” (Vianna, 2003, p. 154).

Discutir o cinema feito por mulheres latino-americanas implica estabelecer algumas diferenças que não são biológicas, mas constituídas pelos pesos cumulativos da experiência e da alteridade. E, se as críticas feministas literárias denunciam o problema do sistema linguístico patriarcal na manutenção das hierarquias, as críticas feministas de cinema ressaltam a importância das mulheres na direção como uma possibilidade de construir, pelo olhar marcado pela experiência, “personagens femininos desmistificados, situados historicamente, em sua cotidianidade” (Ricalde, 2002, p. 29), capazes, portanto, de falar por si.

Pensar o trabalho das mulheres detrás das câmeras, registrando subjetividades femininas, torna-se, portanto, uma escolha política, pois diz respeito à possibilidade de localizá-las como sujeitos de seu próprio discurso, capazes de compartilhar experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. Como disse Joan Scott (1990, p. 77), “reivindicar a atuação das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros”.

Diálogos dos feminismos com a crítica cinematográfica

Re-visão: o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de adentrar um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para as mulheres mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência...
(Adrienne Rich, 1985)

A relação entre os estudos sobre cinema e os estudos feministas data de aproximadamente quatro décadas, tendo sido desenvolvida, inicialmente, sob a ótica dos países industrializados do “centro”. É preciso considerar, então, que tais estudos partiram de realidades e necessidades localizadas e dialogaram, no primeiro momento, com as grandes áreas de análise em voga naquele período: a psicanálise, a semiótica e o marxismo. Assim, a discussão acadêmica sobre a autoria feminina no cinema foi permeada por muitas tensões, variando de acordo com as perspectivas teóricas empreendidas.

Na década de 1970, quando se estabelecia na academia os “estudos da mulher” como área do conhecimento, as feministas acadêmicas na Europa e nos Estados Unidos já haviam iniciado o debate sobre a invisibilização das mulheres na história e também no campo da arte. Colocava-se a necessidade de analisar os problemas de gênero que perpassavam as produções artísticas – aquelas estabelecidas culturalmente como arena dos homens na perspectiva das sociedades ocidentais/industrializadas. Nesse contexto, teóricas como Claire Johnston ocuparam-se com o cinema feito por mulheres, analisando-o como um contracinema que poderia romper com o discurso patriarcal.⁷

No mesmo período, autoras ligadas à atividade audiovisual empenharam-se também em realizar análises sobre a produção cinematográfica alternativa de mulheres, a fim de identificar estéticas que pudessem conferir abertura à linguagem fílmica tradicional e experimentar linguagens mais libertárias para o feminino no cinema.⁸ É o caso da cineasta inglesa Laura Mulvey (1983, p. 437), que relacionou as noções psicanalíticas em voga – como voyeurismo, escopofilia, complexo de castração e narcisismo – ao formato da narrativa e estética cinematográfica clássica dominante. Mulvey defendia a ideia de que a forma desse cinema dominante seria construída pelo “inconsciente da sociedade patriarcal”. Dessa dinâmica resultava um conjunto de representações sociais sobre as mulheres enquanto polo passivo da relação erótica.

No período pós-1968 houve o que Robert Stam (2006) denominou certo “desprestígio acadêmico” do marxismo e a emergência generalizada de políticas fragmentadas e certo ceticismo com relação às teorias voltadas para as macroanálises.

⁷Claire Johnston analisou o trabalho de duas diretoras em particular: Dorothy Arzner, que fez 18 filmes no sistema de estúdios de Hollywood no final dos anos 1920, 1930 e 1940, e Ida Lupino, uma atriz britânica que produziu e dirigiu sete filmes e dramas de televisão nos EUA no final de 1940, 1950 e 1960 (GRANT, 2001, p. 03).

⁸Elizabeth Ann Kaplan (1995) e Laura Mulvey (1983) mostram como a ligação de feministas com o campo do cinema foi importante nesse processo.

Vale lembrar que, nesse contexto, também houve a ascensão de uma doutrina neoliberal na academia, que acabou isolando as perspectivas socialistas que se utilizavam de teorias marxianas, à medida que o uso da “síntese das múltiplas determinações” perdeu espaço nos debates acadêmicos. O foco da teoria de cinema teria, então, “se deslocado das questões de classe e ideologia para outras preocupações” (2006, p. 192). Entretanto, lembra o autor, esse distanciamento não implicou no abandono da política de oposição, mas nas décadas seguintes ela foi quase que dissipada pelas discussões exclusivamente focadas nas questões de raça, gênero e sexualidade. Ressaltando que, mesmo assim, o feminismo não branco esteve pouco inserido no debate sobre cinema, o autor assinala que:

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas. O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto, etc., sempre em um ambiente no qual “o pessoal é político” (Stam, 2006, p. 192).

Embora não haja espaço para aprofundarmos esse debate, cabe ressaltar que essa é uma discussão ainda hoje importante para os feminismos latino-americanos. Se o deslocamento das abordagens sobre as desigualdades de gênero extrapolou a dimensão da estrutura social para se debruçar sobre o campo da cultura e da subjetividade de maneira produtiva, seu distanciamento das questões de classe implicou também em alguns afastamentos com relação à crítica ao projeto capitalista de sociedade. Dessa maneira, há ainda necessidade desses debates na agenda das feministas. Como lembrou Diva Moreira (2004, p. 26) em suas reflexões sobre as interseccionalidades entre diferentes categorias como raça e gênero, “uma interseção perdida, nesses tempos de pós-socialismo real, é a de classe. Realidade que não deixou de existir, a despeito de ter sido exilada pelos dispositivos de formação de mentalidade e de opinião”.

Voltando à discussão sobre os estudos feministas de cinema, cabe mencionar que é nesse contexto de movimentação das práticas e das teorias feministas nos países do Norte que irão se desenvolver, na década de 1970, os estudos feministas sobre cinema e se realizar os primeiros festivais de cinema de mulheres em Nova York e Edimburgo (1972). Houve, ainda nessa época, a produção de livros populares que criticavam a representação das mulheres por meio de estereótipos negativos, como foi o caso do trabalho de Molly Haskell. *O Womanifesto, na Conference of Feminists in the Media*, em 1975, então denunciava: “Não aceitamos a estrutura de poder existente e nos comprometemos a modificá-la por meio do conteúdo e estrutura de nossas imagens e pelas formas como nos relacionamos umas com as outras no nosso trabalho e com nossa audiência” (Erens, 1990, p. 278).

Esses feminismos, em sua maioria, rejeitavam as análises centradas na identidade biológica, abordando o gênero como construção social. Procuravam, assim, analisar como se constituía a

perspectiva da imagem “da mulher” explicitada no cinema dominante, principalmente pelo viés psicanalítico e semiótico, pensando a produção do desejo, o efeito dos signos e dos mitos, enfim, como a imagem da mulher estereotipada organizava o imaginário sustentador da cultura ocidental patriarcal. É bom lembrar, entretanto, que, como sintetiza Maria Lygia Quartim de Moraes (1996, p. 03), nos anos 1970 havia duas correntes dentro do movimento de mulheres: uma identificada como “feminismo socialista e/ou marxista” – predominante na França, na Itália e no Brasil –, para o qual as questões de gênero estavam atreladas à luta pelo socialismo; e o “feminismo sexista”, que privilegiava a categoria sexo (ou gênero) como eixo analítico e bandeira de luta, constituindo-se a corrente de vanguarda nos Estados Unidos.

O conhecido artigo de Mulvey *Visual pleasure and narrative cinema* data desse período e, centrado no viés psicanalítico, foi e continua sendo uma referência para a crítica feminista de cinema em muitas partes do mundo. Ao discutir o imaginário masculino sob o qual se desenvolveu a arte cinematográfica, a autora alerta que seu trabalho faz um “uso político da psicanálise”, ao analisar a dinâmica do olhar e a montagem no cinema hollywoodiano que estruturava as imagens das mulheres como fetiche. Imagens estas que, por sua vez, propiciavam a identificação do espectador masculino como aquele que controlava a cena. Nessa discussão, o conceito de escopofilia, que seria o deleite do olhar sobre o outro, é bastante utilizado por Mulvey para construir sua teoria sobre o olhar objetificador nesse tipo de cinema – no qual o prazer de olhar, possibilitado pelo jogo de cenas, é construído de tal forma que o feminino acaba sempre ressaltado como algo passivo a ser apropriado pelo olhar do espectador.

Por esse entendimento, o cinema *mainstream* teria objetificado as mulheres, estabelecendo, assim, a repetição de suas imagens na tela como um fetiche para o olhar masculino. A abordagem feminista de Mulvey – provavelmente adepta da perspectiva de Juliet Mitchell, cujas reflexões dialogam com pensadores socialistas e a psicanálise – pode ser considerada um dos principais pontos de partida dos estudos feministas sobre cinema desenvolvidos ao longo das últimas décadas. Posteriormente, tais estudos foram revisitados, sofreram críticas, foram reiterados ou refutados.

Para tratar do problema da representação das mulheres como não sujeitos do seu próprio desejo, Mulvey, em resposta às críticas feministas sobre a psicanálise, diz que se apropriara daquele campo teórico politicamente para elaborar um contraponto ao cinema clássico e suas representações de gênero. Aposta na racionalização teórica sobre a construção da linguagem cinematográfica patriarcal e no cinema alternativo para a destruição daquele “prazer visual” construído pelo cinema hollywoodiano por meio do olhar “escopofílico-voyeurista” que, por sua vez, lida com a satisfação e o reforço do ego masculino na sua estrutura estética e narrativa. O desafio seria, então, “enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem” (Mulvey, 1983, p. 437).

Mulvey reconheceu três séries diferentes de olhares associados ao tipo de cinema analisado que são, conjuntamente, construtores desse suposto “prazer voyeurista” identificados nos filmes: o olhar da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. No cinema narrativo clássico, segundo ela, os dois primeiros tipos de olhar são subordinados ao terceiro, de modo a conferir um mundo convincente

ao espectador, e a imagem erótica da mulher é estendida de modo a camuflar a mediação da câmera e conferir a esse espectador a experiência fetichizada, isolada do processo de produção. Identificados esses olhares, ela avalia que “o processo de registro e a leitura crítica do espectador seriam pontos que podem subverter a estética patriarcal”. E, assim, propõe a destruição daquele prazer visual voyeurista como estratégia para um cinema alternativo feminista. É o que nos diz em sua conclusão militante:

Libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isso destrói a satisfação e o prazer e o privilégio do “convidado invisível” e ilumina o fato de que o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental “lamentamos muito” (Mulvey, 1983, p. 453).

Outra importante autora que tratou da questão do cinema feminista foi a norte-americana Elizabeth Ann Kaplan. No mesmo período e partindo dos estudos feministas do eixo Europa-EUA, ela diz que buscou fornecer “uma nova perspectiva para a avaliação do cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950”, analisando como as mulheres eram representadas de forma pejorativa, sempre na perspectiva masculina dominante na indústria cinematográfica da época. A partir daí, seu trabalho acadêmico também trouxe parâmetros para as muitas estudiosas sobre o lugar das mulheres atrás da câmera, como alternativa de produção de subjetividades para além do voyeurismo masculino predominante no cinema contemporâneo ocidental anunciado por Mulvey.

Seu livro *Women & film: both sides of the camera*, escrito já em 1983, é uma referência clássica nas pesquisas envolvendo gênero e comunicação no Brasil e é, muitas vezes, interpretado de forma simplificada, ignorando o profícuo debate teórico/metodológico nele proporcionado. Assim, há muitas leituras acríticas e não localizadas desse trabalho, que acabam por calar a tensão central do texto acerca dos múltiplos diálogos empreendidos pela autora para a construção da crítica feminista do cinema como resistência aos cânones masculinistas estabelecidos academicamente.

É importante considerar o cuidado e as muitas ressalvas de Kaplan ao sistematizar uma crítica feminista do cinema, uma vez que ela ressalta a constante movimentação intrínseca aos feminismos e os incômodos teóricos de sua construção – frutos dos diálogos do pós-estruturalismo com a semiologia, a psicanálise e o marxismo. Afirmando que seu maior objetivo ao escrever o livro era exatamente apontar o movimento das teorias do que meramente descrevê-las, ela discorre sobre os perigos, limitações e problemas que emergem do seu uso.

A década de 1980 foi marcada pelas políticas de identidade, como os estudos gays, lésbicos e das culturas minoritárias, conforme discutido por Stam (2006), de modo que o trabalho de Kaplan já encontra inquietações marcadas por esses debates no contexto norte-americano. Ela lembra que a

crítica feminista de cinema seguiu as tendências e preocupações do movimento feminista dos anos 1970, que, inicialmente se deu por meio de uma metodologia sociológica para, depois, aproximar-se da psicanálise e da semiologia em suas análises teóricas (Kaplan, 1995, p. 15). A análise sociológica era fundamental na época para identificar as dinâmicas sociais no regime patriarcal, mas, como lembra a autora, ao dialogar com a semiologia, a análise cinematográfica ampliou o campo de pesquisa, apontando para a construção do filme também como linguagem reveladora de mensagens. Assim, passava-se a ser importante analisar o tipo de linguagem fílmica utilizada no processo de produção, como a distância do sujeito da câmera, o ponto de vista, a edição, etc.

A fim de adensar essa discussão, são oportunas aqui as considerações de David Bordwell (2005) quando observa que abordagens como as dessas teóricas acima mencionadas integravam o que ele chamou de “teoria da posição-subjetiva”, considerada, na década de 1970, como vanguarda dos estudos de cinema. Essa teoria parte do pressuposto de que

Por intermédio da tecnologia do cinema, da estrutura narrativa, dos processos “enunciativos” e tipos particulares de representação (por exemplo, as da mulher), o cinema constrói as posições subjetivas que são definidas pela ideologia e pela formação social (Bordwell, 2005, p. 32).

Essa linha teórica em voga na década de 1970 seria, assim, calcada pelo viés da ideologia e pela noção de estrutura psíquica – num processo pelo qual a subjetividade era entendida como completamente atrelada à exterioridade. Tributárias dos ideários do marxismo althusseriano, da psicanálise lacaniana, da semiótica metziana e da análise textual, essas abordagens de matriz francesa foram disseminadas entre os acadêmicos de cinema anglófonos pelas revistas da área.

Apesar das propostas de produções alternativas como possibilidade de desconstrução dos alicerces ideológicos do cinema dominante, Bordwell diz que essas teorias de cinema tradicionais entraram em colapso na década de 1980. Elas teriam sido questionadas, então, pelas feministas e pelo próprio pensamento de esquerda, devido ao determinismo teórico e à consequente ausência da capacidade de crítica e resistência que perpassavam suas análises. Somam-se ainda a esses problemas as críticas pós-estruturalistas sobre a unidade psíquica lacaniana, sobre a ideia de um sujeito preexistente e certa a-historicidade das teorias cinematográficas de então (Bordwell, 2005, p. 34).

A partir daí, esses estudos são marcados pelas influências do pós-estruturalismo, do pós-modernismo, do multiculturalismo e das políticas de identidade, que conferiram abertura às abordagens teóricas dos estudos de cinema e dos estudos feministas. É importante lembrar que também provém dessa década o esforço da nova história em seu trabalho de historicização das teorias, culminando nos chamados estudos culturalistas que, nas décadas seguintes, espalharam por diversos campos disciplinares sua nova perspectiva, ampliando o conceito de cultura e relativizando seu lugar de produção.

Diante de todas essas viradas teóricas, Mulvey lembra que seu primeiro artigo sobre o olhar masculino no cinema *mainstream* foi elaborado na Inglaterra em um contexto social e teórico

particular em que os estudos de cinema ainda não estavam consolidados. Portanto, segundo ela, suas reflexões àquela época não aprofundariam o diálogo do feminismo com o campo teórico cinematográfico propriamente dito, tendo sido criticadas por algumas feministas por seus apontamentos acabarem resultando em uma análise fechada, que não vislumbrava possibilidades de saída para as mulheres/espectadoras ante as produções hollywoodianas (Mulvey, 1983, p. 381). Daí que, em “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”, Mulvey (2005a) ressalta a diferença sexual do espectador, ignorada no seu artigo anterior. Embora seguindo com sua perspectiva psicanalítica, ela passa a discorrer sobre as diferentes possibilidades de identificação do espectador diante da narrativa, incluindo a inversão do papel sexual nesse processo. Reconhecendo as fragilidades em suas análises anteriores, os trabalhos posteriores da autora irão atualizar o debate, pensando as influências das novas tecnologias e as produções fora da perspectiva ocidental. Como ela explicou recentemente,

(...) como a tecnologia dos 16 mm trouxe uma outra forma de olhar e abriu muito mais o cinema para as mulheres nos anos 1960 e 1970, a tecnologia digital tem feito mais diferença ainda, talvez não somente para as mulheres, mas também para pessoas tentando documentar situações de opressão. Palestinos tentando documentar sua condição, mulheres militantes israelenses indo para a Palestina e tentando filmar o que acontece nos postos de controle na fronteira. Nesse sentido, o cinema digital pode atuar como uma espécie de força de documentação, o que é particularmente útil nesses momentos de confronto. Eu penso que nessas situações ele se torna particularmente importante (Mulvey em entrevista para a *Revista Estudos Feministas*, 2005b, p. 357).

As palavras de Mulvey revelam, portanto, a movimentação das teorias que embasam os estudos de cinema, já que estão diretamente ligadas à própria concepção de sujeito, identidade e cultura – conceitos bastante plásticos e, por isso, limitados nas abordagens contemporâneas.

Ao discutir a relação entre feminismo e estudos de cinema, Kaplan diz que a semiologia teve muita relevância nesse diálogo, principalmente as teorias como a de Roland Barthes. Isso porque, por meio delas, teria sido possível à crítica feminista pensar sobre as mulheres no cinema apresentadas no nível do mito, ou seja, “como aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela significa” (1995, p. 37). Nessa perspectiva, a própria entrada da semiologia na psicanálise, com Lacan, teria sido um momento importante de ruptura com o modelo freudiano – tão utilizado na crítica de cinema e tão criticado pelo feminismo. Reconhecendo o choque do feminismo com a psicanálise, ela argumenta que sua escolha teórica se deu exatamente pela recorrência dos temas edipianos na história da literatura e das artes da civilização ocidental. Apesar dos problemas das feministas com tais abordagens, sua entrada junto com a semiologia na crítica feminista do cinema teria propiciado “desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos” (p. 38). São esses aportes teóricos que vão embasar inicialmente a discussão sobre a importância do

olhar atrás da câmera para a produção de imagens menos ou mais atreladas ao imaginário patriarcal.

Essas transformações foram recentemente apontadas pela canadense Linda Hutcheon, que destacou os paradoxos emergentes das crises da chamada “pós-modernidade” e como estes não podem ser ignorados nas análises das práticas culturais. Isso porque, culturalmente confrontadas com as tendências econômicas e ideológicas atuais, resta-nos, a partir delas, questionar o “dado” e o “óbvio” em nossa cultura (Hutcheon, 1991, p. 15). A partir dessa assertiva, as fronteiras entre gêneros literários/cinematográficos, original e cópia, erudito e popular emergem tênues. É nesse sentido que dois pontos importantes devem ser considerados nas abordagens sobre autoria feminina no cinema pela perspectiva pós-estruturalista: o problema da autoria em si e o problema da naturalização da diferença sexual como determinante do olhar.

No final da década de 1980, a italiana Teresa di Lauretis escreveu o clássico *The technology of gender*, localizando o cinema como uma tecnologia produtora da diferença sexual, explicitando as limitações das teorias feministas com relação ao conceito de sexo e gênero ao abordar essa diferença como produto de um sistema de significações de acordo com valores e hierarquias sociais (Lauretis, 1994, p. 211). Na década de 1990, a historiadora norte-americana Kaja Silverman também empreendeu análises mais próximas da discussão do sujeito e da sexualidade, tendo inclusive observado masculinidades “fora da ordem” no cinema, embora não haja descartado o uso do conceito de ideologia. As teorias feministas também foram criticadas pelos movimentos de mulheres negras e de mulheres lésbicas por silenciar as questões raciais e de diversidade sexual das mulheres no cinema (Stam, 2006, p. 200). Nesse processo, podemos dizer que, desde então, diversas perspectivas feministas têm sido empregadas para analisar o lugar das mulheres no cinema, variando suas abordagens de acordo com a corrente teórica e com o lugar de fala utilizado para realizar essas discussões.

Diálogos entre cinema e feminismo na América Latina

*Hay tantísimas fronteras
Que dividen a la gente,
Pero por cada frontera
Existe también un puente.*
(Gina Valdés, 1982)

Falar da intensificação da produção feminina no cinema, hoje, não significa afirmar que não existiram, no passado, mulheres no processo de produção cinematográfica. Como lembram Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça (1989), é possível encontrar produções femininas latino-americanas ainda nas primeiras décadas do século passado. Entretanto, diante da invisibilidade feminina na historiografia do cinema, “a presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias”.⁹

⁹Destacam-se trabalhos como os das argentinas Emilia Saleny (*Niña del bosque*, 1917 e *Clarita*, 1919) e Maria V. de Celestini (*Mi derecho*, 1929), da mexicana Mimi Derba, fundadora da Azteca Film, e das irmãs, também mexicanas, Adriana e Dolores Ehlers, que realizaram quase uma dezena de documentários.

Um exemplo dessa invisibilidade é o resultado da pesquisa organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (1989) sobre mulheres no cinema brasileiro, a qual trouxe à superfície desses silêncios 195 cineastas e 479 filmes realizados por elas no período compreendido entre 1930 e 1988. A historiografia produzida pela mexicana Mária Millán (2008) desvela, também, muito sobre a participação das mulheres no cinema latino-americano, ao visibilizar importantes nomes femininos na direção e produção de cinema ainda nos seus inícios. Nesse contexto, é importante lembrar que algumas diretoras, nas primeiras décadas do século XX, além de atrizes, foram ainda produtoras dos próprios filmes, como o caso das brasileiras Cléo de Verberena e Carmen Santos. Sem esquecer, é claro, a autoria feminina nos argumentos e roteiros cinematográficos, além de sua maciça participação em funções técnicas após o projeto de industrialização do cinema nos anos 1950 (Pessoa e Mendonça, 1989, p. 07).

As mulheres sempre estiveram presentes no processo de produção de cinema, inclusive como diretoras – e às vezes com trabalhos inovadores – como é o caso da mexicana Matilde Landeta, que dirigiu vários filmes subvertendo o lugar do feminino nas narrativas ainda na década de 1950 (Millán, 1996, p. 97-98; Lamas, 2008, p. 398). Entretanto, segundo Dora Cecilia Ramírez, apesar desses exemplos, pode-se localizar a produção cinematográfica de mulheres de forma expressiva na América Latina nas décadas de 1970 e 1980. Seu impulso teria estreita relação com o surgimento dos grupos de mulheres organizadas e com o feminismo, bem como com os diversos movimentos sociais que buscavam uma expressão desde o lugar latino-americano. Ela considera, ainda, a importância das tecnologias audiovisuais, que diminuíram o custo e o volume dos equipamentos, de modo que

Muitas das mulheres vinculadas à produção artística nas décadas de 1970 e 1980 estão criando uma arte marcada por sua sexualidade. Aquilo de “o pessoal é político” concorda com a percepção da arte como enraizada na experiência pessoal, por isso um amplo espectro de temas foram liberados para chegar a ser matéria da arte das mulheres. Em sua produção o conteúdo tem sido revolucionado e as formas tradicionais apropriadas para que toda uma geração expresse suas vozes. Assim, essa outra visão é transportada para roteiros e filmes, e o resultado é um salto emocionante no avanço da cultura das mulheres neste lado dos oceanos (Ramírez, 1991, p. 152).

Embora houvesse várias mulheres diretoras no circuito cinematográfico latino-americano tradicional nesse momento, pouco se falava sobre elas e/ou se analisava seus trabalhos. Tal fato tem relação com duas questões: o problema da invisibilidade do trabalho das mulheres, já colocado por muitas feministas do campo da história e/ou da arte, como Michelle Perrot e Margareth Rago; e a própria tradição dos estudos de cinema consolidada na primeira metade do século XX sobre a perspectiva da autoria, que restringia as análises a autores consagrados do cinema clássico – tradição esta que pouco se conectou com os estudos de gênero posteriormente iniciados na academia local.

No final da década de 1980, a pesquisadora colombiana Dora Cecilia Ramírez (1991) constatou que, embora as mulheres latino-americanas tivessem vasta produção audiovisual que chegava a ser

conhecida nos EUA e em alguns países da Europa, permaneciam completamente ignoradas na América Latina. O problema, para a autora, estava na dificuldade de comunicação entre as mulheres dessa região, apesar dos seus esforços pela visibilização de suas realidades e produções locais. A incompatibilidade entre as mídias utilizadas na época com os diferentes equipamentos de exibição disponíveis nos países foi considerada por Ramírez um fator de peso desse isolamento cultural que, somado à escassez de recursos financeiros para a divulgação dos trabalhos, resultava em uma gama de produções alternativas até hoje pouco conhecida. Nesse sentido,

Escrever sobre o panorama da produção audiovisual das mulheres na América Latina é uma tarefa difícil. Trata-se de ir buscar a história que fizeram as mulheres no cinema, no vídeo, nos audiovisuais e essa história não está contada, pertence ao vazio, porém está aí. Está nos catálogos das distribuidoras de cine e vídeo de mulheres, (...) está nas publicações de memórias dos Encontros Feministas Latino-americanos e do Caribe, está nos folhetos dos festivais nacionais e internacionais de cinema e vídeo (...), está na memória de cada centro ou grupo de mulheres em cada cidade em todos os países da América Latina e Caribe, estão em toda parte e não sabemos onde está (Ramírez, 1991, p.154).

Os estudos sobre comunicação com foco nas questões de gênero começam a aparecer nas pesquisas acadêmicas latino-americanas timidamente na década de 1980, sendo que ainda há algumas diferenças temporais entre os países. No Brasil, por exemplo, foi na década de 1990 que a temática que aproxima cinema e estudos de gênero começa a ser consolidada, inclusive com relação à questão da recepção (Escosteguy e Messa, 2008, p. 17-18).

A partir dos trabalhos de Patricia Torres San Martín (1997), Marta Lamas (2008), Maricruz Castro Ricalde (2002) e Dora Cecilia Ramírez (1991) é possível dizer que a crítica feminista de cinema nos países latino-americanos aconteceu de forma pontual dentro de organizações feministas específicas, nos festivais de cinema de mulheres e em pequenos circuitos acadêmicos antenados com as teorias feministas internacionais. Portanto, os espaços específicos de exibição e discussão de filmes realizados por mulheres nas décadas de 1980 e 1990 são marcantes indícios acerca do processo de elaboração de um pensamento sobre a relação entre cinema e feminismo empreendido na América Latina.

Para San Martín, os anos 1970 foram palco de construção de uma identidade coletiva feminista no cinema latino-americano, quando uma geração de realizadoras, organizadas em grupos, buscavam “adentrar-se em uma expressão propriamente feminina, e repensar temáticas e narrativas” (San Martín, 1997, p. 122). Nesse sentido, conforme a autora, é possível identificar várias iniciativas de produção alternativa, como o Coletivo Cine-Mujer no México (1975-1987), o Coletivo Cine Mujer na Colômbia em 1978, o Grupo Feminista Miércoles na Venezuela, em 1978. Podemos ainda citar as produtoras feministas brasileiras Lilith Vídeo e Comunicação Mulher, Comulher (1984), que passaram a trabalhar com temas ligados a problemas específicos das mulheres por meio da linguagem do documentário (Valente, 1995, p. 43).

O uso do vídeo na década de 1970, desvinculado das emissoras de televisão, é considerado pelas pesquisadoras da área um diferencial que facilitou a produção audiovisual dos movimentos populares e, obviamente, das organizações feministas. Isso porque tal formato propiciou autonomia às realizadoras e o barateamento dos custos de produção, o que permitiu a popularização dos filmes entre os mais diversificados setores da sociedade, em um momento no qual muitos países latino-americanos encontravam-se sob regimes políticos autoritários.

O período de produção de trabalhos nesse novo formato foi permeado pela dicotomia entre cinema e vídeo. A emergência desse último e suas consequências: sua linguagem, a exibição de filmes pela televisão e seu uso doméstico tornaram-se o selo de uma crise de paradigmas no campo dos estudos de cinema. Havia, pois, bastante distinção naquela época entre videastas e cineastas, sendo o vídeo considerado um suporte menor ante o cinema. E este, por sua vez, tido como a expressão original e fiel da arte cinematográfica. Embora hoje tal diferença ainda seja relevante nos festivais, a divergência entre esses formatos encontra-se bastante dissipada, já que um pode ser pensado como potencializador do outro (Bentes, 2003).

Se, nas décadas de 1970 e 1980, as feministas utilizavam diversos meios alternativos para divulgar suas ideias – principalmente panfletos, jornais e revistas específicas –, aos poucos, começam também a utilizar o vídeo como meio de expressão feminista. Estas eram produções mais independentes, desenvolvidas por meio de um trabalho coletivo. Essas realizadoras, em sua maioria, eram integrantes dos movimentos de mulheres e, portanto, além das pesquisas bibliográficas feitas pela equipe, havia o envolvimento direto das documentaristas com as questões específicas dos feminismos da época (Valente, 1995, p. 42). Telma Elita Valente, em sua pesquisa sobre a produção de vídeos feministas no Brasil, cita importantes nomes da produção artística videográfica na década de 1970, como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade e Letícia Parente, Regina Silveira, Carmela Goss, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes (1995, p. 31-32).

A produção de filmes de mulheres latino-americanas, em ambos os períodos, perpassa vários formatos e objetivos. Por isso é possível falar de filmes alternativos, como a videoarte, os documentários feministas e os filmes produzidos dentro da lógica da indústria cinematográfica, estes últimos, muitas vezes, reproduzindo certo imaginário masculinista, mesmo quando inseridos outros sujeitos e narrativas.

Dessa assertiva decorrem duas observações: a entrada das mulheres na produção audiovisual propiciou um impulso transformador na interpretação patriarcal da realidade, seja pela introdução de temáticas voltadas para os “problemas femininos”, seja pela perspectiva das personagens ou pela estética construída por meio de um olhar diferenciado. Outra observação, entretanto, é a ressalva de que não basta ter uma mulher na direção para que o filme seja considerado um diferencial em relação à lógica patriarcal, já que o olhar artístico não é determinado pela diferença naturalmente marcada pelos dados biológicos, mas sim, pela subjetividade sensível ao peso do gênero na cultura ocidentizada enquanto instrumento de poder.

É importante perceber também que as imagens em movimento são fruto de uma tecnologia que é perpassada por processos históricos com estreita relação com a economia. O cinema emerge no fluxo

da evolução do capitalismo industrial (Olivo, 2009, p. 18), quando os países da América Latina estão imersos no curso de consolidação do imperialismo norte-americano, sob a intensificação de relações de produção calcadas na exploração do trabalho e a consequente desigualdade social e dominação cultural. Nesse sentido, os movimentos políticos no cinema latino-americano, assim como em outras regiões “terceiro-mundistas”, centravam-se em alternativas à imposição cultural norte-americana e à própria lógica comercial da arte cinematográfica – hegemônica pelo processo de financiamento, produção e distribuição.

A discussão sobre a produção cinematográfica realizada por mulheres também não pode ser percebida fora desse contexto. Se existe uma lógica mercadológica no cinema, ela pressupõe também determinadas mensagens “vendáveis” dentro do esquema mercador-desejo. O desejo do sexo nas sociedades contemporâneas está fortemente atrelado ao funcionamento das tecnologias de gênero que, para Lauretis (1994, p. 208), são “produtos de diferentes tecnologias como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana”. Essas tecnologias atuam no sentido de exacerbação do binário sexual, em que o feminino é localizado como o sexo e o masculino como o que o possui (Guillaumin, 1978). Vale lembrar nessa discussão a pesquisa de Patrícia Lessa (2005) sobre a usurpação do corpo feminino pela publicidade, cujo discurso produz imagens de mulheres irreais, modelos de feminilidade inalcançáveis.

Nesse sentido, é válido supor que dificilmente se subverte a lógica patriarcal no campo audiovisual sem romper com o esquema mercantilista da indústria cultural e com o regime de saber/poder que limita o humano a corpos sexuados, dando sustentação ao patriarcado. É nesse sentido que Catherine Bloch, subdiretora de investigação na Cineteca Nacional do México e secretária executiva da mostra *Mulheres en el cine y la televisión*, lembra que a invisibilização da atuação das mulheres detrás das câmeras está atrelada ao processo de industrialização do cinema. Segundo Bloch, no início do século passado,

as mulheres trabalhavam com os homens em igualdade de circunstância, na forma artesanal, que se chamava cinema, mas não era, todavia, indústria. A partir do momento em que o cinema se torna indústria em todo mundo, nesse momento a mulher é relegada, porque ter crédito na tela passou a significar dinheiro (Catherine Bloch em entrevista a Del Rfo e Ortiz, 2007).

Considerar essa historicidade é relevante a fim de não incorrer no risco de encarcerar o feminino em um passado de apatia ou estagnação. É desvelando os encobrimentos das experiências das mulheres pela ordem patriarcal que se possibilita aos estudos feministas subverter a história tradicional, que tanto prezou pela manutenção de certos sujeitos e objetos para a legitimação da ordem social.

Que não existe um fazer feminino a-histórico, biologicamente estabelecido e determinante, já foi tema bastante explorado pelos feminismos nas últimas décadas. Desde Simone de Beauvoir, pelo menos, as feministas já colocavam “a mulher” sob suspeita, entendendo que tal categoria era resultado de um processo histórico-cultural. Insistir em um lugar do feminino tornou-se importante, então, como estratégia política, já que implicava a afirmação da alteridade mesma estabelecida pelos discursos

modernos. É sobre essa diferença que será construído o lugar da resistência pela crítica de cinema nas últimas décadas, a partir do qual muitas ações serão pensadas, questionadas e desenvolvidas, no intuito de questionar/subverter a ordem patriarcal também no campo do audiovisual.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BENTES, Ivana. "Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo" in MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BLOCH, Catherine. "Mujeres en el cine y la televisión, habla sobre cine de mujeres. Entrevista de Catherine Bloch a Carlos Del Rio y Roberto Ortiz" in *Cinemanet*, número 171, agosto de 2007. Disponível em <http://player.fm/series/cinemanet/cinemanet-no-dot-171-catheine-bloch-de-mujeres-en-el-cine-y-la-television-habla-sobre-cine-de-mujeres>.

BORDWELL, David. "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" in RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural. Cultura e imaginário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

ERENS, Patricia. *Issues in feminist film criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina e MESSA, Marcia Rejane. "Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil" in ESCOSTEGUY, Ana Carolina (org). *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/comunicacaoegenero.pdf>.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GRANT, Catherine. "Agentes secretos: teorias feministas de autoria feminina de cinema". Tradução do original "Secret agents: feminist theories of women's film authorship" in *Feminist Theory*, volume 02, número 01. Londres: SAGE Publishing, abril 2001. Disponível em: http://catherinegrant.wordpress.com/secret_agents/.

GUILLAUMIN, Colette. "Pratique du pouvoir et idée de Nature (2). Le discours de la Nature" in *Questions féministes*, número 03 – natur-elle-ment. Lausanne: Editions Antipodes, maio 1978. Disponível em: <http://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/Colette-Guillaumin-Pratique-du-pouvoir-et-id%C3%A9e-de-Nature-2-Le-discours-de-la-Nature.pdf>.

HASKELL, Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Quase catálogo 1. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ, MIS e Funarte, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

JOHNSTON, Claire. "Women's cinema as counter-cinema" in JOHNSTON, Claire (org). *Notes on women's cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973.

_____. "Feminist politics and film history" in *Screen*, volume 16, número 03. Oxford: Oxford University Press, 1975.

_____. (org). *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*. Londres: British Film Institute, 1975.

- LAMAS, Marta (org). *Miradas femeninas sobre las mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica e Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- LAURETIS, Teresa di. "A tecnologia de gênero" in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. "Imagemação" in *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, número 02. Curitiba: Editora da UFPR, dezembro 2003.
- LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina: EdUEL, 2005.
- MAYNE, Judith. *The woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MILLÁN, Mária. "En otro espejo. Cine y vídeo mexicano hecho por mujeres" in LAMAS, Marta (org). *Miradas femeninas sobre las mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica e Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- _____. "Mi Co-Ra-Zón. Pensando el video como tecnología de género". Trabalho apresentado na mesa *Imagen y género no Coloquio de los estudios de género*, realizado pelo Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México (PUEG/UNAM), em 24 de outubro de 1996.
- MITCHELL, Juliet. *Psicanálise e feminismo: Freud, Reich, Laing e a mulher*. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Vinte anos de feminismo*. Tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1996.
- MOREIRA, Diva. "Desigualdade de raça e gênero: desafios contemporâneos. Cruzamento: raça e gênero" in *Programa Igualdade, Gênero e Raça*. Publicação do Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a mulher (United Nations Development Fund for Women – Unifem), 2004.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo" in XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)" in RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema. Volume I*. São Paulo: Editora Senac, 2005a.
- _____. "Entrevista" in *Revista Estudos Feministas*, volume 13, número 02. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), maio/agosto 2005b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008.
- MURGEL, Ana Carolina. *Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000774141>.
- OLIVO, Ramón Gil. *El nuevo cine latino-americano (1954-1973): fuentes para un lenguaje*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou o silêncio da história*. Bauru: EdUSC, 2005.
- PESSOA, Ana e MENDONÇA, Ana Rita. "Por trás das câmeras" in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Quase catálogo. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ, MIS e Funarte, 1989.
- PLAZAOLA, Luis Trellez. *Cine y mujer en América Latina: directoras de largometrajes de ficción*. Porto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- RAGO, Margareth. "Feminizar é preciso. Por uma cultura filógena" in *São Paulo em perspectiva*, volume 15, número 03. São Paulo: Fundação SEADE, julho/setembro 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300009.
- RAMANATHAN, Geetra. *FeministAuteurs. Reading women's films*. Londres/Nova York: Wallflower, 2006.
- RAMÍREZ, Dora Cecilia. "La otra visión" in LUNA, Lola G. (org). *Gênero, classe y raza en América Latina*. Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991.
- RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- RICALDE, Maricruz Castro. "Feminismo y teoría cinematográfica" in *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, número 25. Puebla de Zaragoza: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, janeiro/junho 2002. Disponível em: http://www.buap.mx/portal_prd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/ricalde.pdf.

- RICH, Adrienne. "When we dead awaken: writing as re-vision" in GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan (orgs). *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. Nova York: W.W. Norton.
- SAN MARTÍN, Patricia Torres (org). *Mujeres y cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.
- SCOTT, Joan. "Gênero. Uma categoria útil de análise histórica" in *Educação & Realidade*, volume 16, número 02. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), julho/dezembro 1990.
- SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- . *Male subjectivity at the margins*. Nova York: Routledge, 1991.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.
- VALDÉS, Gina. *De puentes y fronteras: coplas chicanas*. Los Angeles: Castle Lithograph, 1982.
- VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar feminino: Uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1995. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000099445>.
- VIANNA, Lúcia Helena. "Poética feminista – Poética da memória" in *Labrys. Revista de Estudos Feministas*, número 04. Brasília/Montreal/Paris: Grupo de Estudos Feministas (Gefem) da Universidade de Brasília (UnB), agosto/dezembro 2003. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucia1.htm>.



FORZAR

305 m / 200T / 5213

#R124

SERVICE VISION

SERVICE VISION

SERVICE VISION

SERVICE VISION

SERVICE VISION

SONY

Canon

DE MUSAS A AUTORAS: MULHERES, ARTE E TECNOLOGIA NO BRASIL¹

Por Simone Osthoff²

Eles [a equipe] me respeitavam mais quando eu estava de calças compridas do que quando usava saias. Acho que eles se sentiam diminuídos por serem dirigidos por uma mulher. Então eu tinha que usar calças compridas. Era uma coisa muito desagradável. Não a calça comprida, naturalmente, mas o fato de ter que parecer homem, para poder comandar.

Gilda de Abreu, diretora do longa-metragem *O ébrio*, no qual estrelava o cantor popular Vicente Celestino, seu marido, um grande sucesso em 1946 (entrevista citada em artigo da revista *Manchete*, sem data ou autor, reproduzida em Hollanda, 1989, p. 100).

Desde o início decidi que eu não ia falar grosso ou agir como homem no local de trabalho. Decidi que eu ia continuar usando minissaias, e que tudo deveria funcionar em função disso. E deu super certo. Com o tempo você vai aprendendo a falar de coisas pessoais e a usar isso no trabalho.

Sandra Kogut, diretora de vídeo, cinema e TV (entrevista concedida à autora em 10 de agosto de 1995).

¹A primeira versão deste ensaio foi publicada sob o título “Brazilian counterparts: old histories and new designs” in MALLOY, Judy (ed). *Women, art and technology*. Cambridge: MIT Press, 2003. Este artigo é a primeira tradução para o português da segunda versão bilíngue (inglês-francês), com o título: “From muses to makers of media arts” in BUREAUD, Annick (ed). *//Brasil. The catalogue of the Festival @rt Outsiders*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, setembro/outubro 2005. Esta segunda versão expandiu o número de artistas de 17 para um total de 40 e também foi publicada na Revista *Ars*, volume 08, número 15. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000100006>.

²Simone Osthoff é professora de estudos críticos na School of Visual Arts da Pennsylvania State University. Doutora em Mídia e Comunicação pela European Graduate School (Suíça), tem seus ensaios publicados em oito idiomas e é autora de *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium* (2009). Como artista, participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais e seus desenhos e gravuras fazem parte do acervo de museus no Brasil e de coleções particulares na Europa e nos Estados Unidos.

A transformação cultural dos anos 1960, documentada nas artes visuais, entre outros, pelo livro clássico de Lucy Lippard *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972], desafiou não apenas o status de mercadoria da arte, mas também o privilégio exclusivo dos autores como criadores inspirados. Realizada em geral em espaços públicos, grande parte da arte experimental dos anos 1960 desafiou também as convenções expositivas da arte no contexto das galerias, dos museus e do mercado da arte, pois o público era comumente convidado a participar da elaboração do significado das obras. A pintura expandiu-se para além da moldura e a escultura abandonou o pedestal, ao mesmo tempo em que as fronteiras entre a arte e a vida praticamente desapareceram.

Os movimentos feministas e contraculturais dos anos 1960 fizeram parte desse ímpeto anti-hierárquico e igualitário que, no Brasil, assim como em outros países sul-americanos tais como Argentina, Uruguai e Chile, privilegiou o desafio a regimes opressores e às estruturas de classe, em vez das questões de gênero. Apesar das questões de gênero nunca terem sido uma prioridade na agenda artístico-política, o número de artistas brasileiras tem se expandido continuamente nas últimas quatro décadas, como em outras partes do mundo, juntamente com a presença das mídias eletrônicas na arte contemporânea.

Até recentemente, as tentativas de fomentar organizações feministas no Brasil não floresceram, inclusive nas esferas acadêmicas das Artes, Humanidades e Ciências Sociais, onde as teorias feministas e homossexuais foram inicialmente vistas como uma importação norte-americana que não se aplicaria à “nossa realidade”. O cientista político Luiz E. Soares foi um dos primeiros a chamar a atenção para a resistência brasileira às teorias feministas. Em 1997, Soares convocou um exorcismo dos esqueletos guardados nos armários das narrativas dominantes, por meio do foco em questões aparentemente mais triviais e micropolíticas para se abordar a macropolítica. Ele via, nas teorias feministas, o exame de questões epistemológicas fundamentais sobre autoria e sobre as relações entre sujeitos e seus discursos, em oposição à ênfase tradicionalmente dada à relação entre o discurso e seus objetos³.

Os teóricos que examinam os processos simbólicos de formação de identidades – tais como os conceitos de masculino e feminino, materno e paterno, os papéis de meninos e meninas – e, portanto, a influência da diferença sexual sobre as experiências sociais, psicológicas e epistemológicas do sujeito têm questionado a tradicional assexualidade da razão universal. Ao explorar o papel do corpo e da dimensão carnal da experiência humana, eles perguntam: há uma razão feminina? Uma estética feminina? Uma percepção feminina?⁴

³Ver Soares (1998). Ver também Soares (1997), no qual o autor trabalhou com os números do censo de 1988 (PNAD), observando que o índice de analfabetismo na população com mais de cinco anos era de 18% entre brancos e de 36,3% entre mulatos e negros. Em 1988, os salários eram muito desiguais (e continuam sendo): homens ganhando mais que o dobro do salário de mulheres; homens brancos ganhando mais que o dobro do salário de mulatos e negros; mulheres brancas ganhando mais que o dobro do salário de mulatas e negras. Portanto, homens brancos ganhavam mais de três vezes o salário de mulheres negras. Ver ainda Hasenbalg e Silva (1992).

⁴Um exemplo nessa direção foi a criação, em 2001, do simpósio internacional *As mulheres e a filosofia*, organizado por, entre outras, Márcia Tiburi, na época professora de Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

Embora a misoginia, o racismo e a homofobia não sejam práticas sociais incomuns na América Latina, mesmo entre intelectuais progressistas, em geral não se considerava que essas questões devessem ser abordadas prioritariamente, ou mesmo separadamente daquelas concernentes às relações de classe e de raça. Um importante exame autocrítico das tendências autoritárias e chauvinistas entre a elite intelectual e política brasileira, a título de exemplo, foi realizado por Fernando Gabeira, ao retornar do exílio político na Suécia em 1979.⁵ Entre as artistas que entrevistei para este artigo, o consenso geral parecia ser querer evitar o “gueto da estética feminina”. As artistas brasileiras têm preferido falar de questões tais como o *status* de cidadãos de segunda classe que os artistas latino-americanos, infelizmente, ainda possuem na cena artística internacional. Lygia Pape expressou essa indignação: “Acho alarmante que ainda hoje uma exposição possa ser intitulada ‘arte latino-americana’. Isso é discriminatório, além de ser muito redutor!” (em entrevista a Carneiro e Pradilla, 1998, p. 60).

A primeira exposição cujo escopo eram as artistas brasileiras contemporâneas foi provavelmente *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, apresentada em 1993 no The National Museum of Women in the Arts, em Washington D.C. No catálogo da exposição, a crítica de arte paulistana Aracy Amaral citou dois motivos para explicar por que algumas poucas mulheres artistas obtiveram proeminência no Brasil. Seus argumentos foram extremamente criticados na época e continuam a ser controversos. Primeiro, ela assinalou que, nas culturas latinas, as artes sempre foram domínio das mulheres (o trabalho artesanal sendo domínio feminino, enquanto que os homens, envolvidos com os negócios, evitavam trabalhar com as mãos). Em segundo lugar, ela argumentou que as profissionais da classe média brasileira têm sido capazes de administrar tanto a família quanto suas carreiras por causa da pronta disponibilidade de uma força de trabalho doméstica numerosa e barata.

Embora a primeira observação de Aracy Amaral dificilmente possa ser comprovada, uma vez que muitos trabalhos artesanais costumam ser feitos por homens, acredito que sua segunda observação seja correta, e de importância fundamental. O desinteresse das artistas brasileiras com relação às questões de gênero pode ser pelo menos parcialmente explicado pelas estruturas de classe no país. No Brasil, a dupla jornada, que sobrepõe ao trabalho doméstico o trabalho profissional, é geralmente parte da realidade das mulheres mais pobres.

Embora reconhecendo que as relações de classe facilitam o acesso de mulheres de classe média e média alta à força de trabalho, de um ponto de vista formal, as realidades sociais da desigualdade de gênero, segundo Amaral, não têm nada a ver com estética. Amaral (1983, p. 254-256) falou em nome de muitas artistas brasileiras quando declarou que não acreditava na existência de uma estética feminina. A artista visual Iole de Freitas completa esse pensamento ao apontar: “Não sei por que ninguém procura pelo que é masculino na obra de um homem” (entrevista a Ana Maria Machado realizada em setembro de 1987, em Hollanda, 1991, p. 93). Além disso, muitas concordaram com a diretora de cinema Suzana Amaral quando ela afirmou: “Não tenho paciência para reuniões do movimento feminista” (apud Ramos, 1986).

Entre as poucas exceções à falta de organizações políticas femininas citamos o *Festival Internacional de Mulheres nas Artes*, realizado em 1982, em São Paulo (de 03 a 12 de setembro), organizado por Ruth Escobar. Esse movimento feminista militante nas artes promoveu atividades em todas

⁵Ver Gabeira (1979, 1980).

as áreas da cidade, com a exibição de outdoors com imagens e mensagens de artistas e uma demonstração pública com artistas portando cartazes nas ruas de São Paulo. Muito do ímpeto feminista do primeiro festival, porém, se dissipou lentamente, e os esforços para criar organizações feministas nas artes no Brasil entre 1975 e 1985 não floresceram. Não obstante, as perspectivas feministas tiveram uma presença relativa nos anos 1990, quando umas poucas artistas, curadoras e historiadoras da arte chamaram a atenção para o papel do gênero na cultura e na constituição de conceitos tais como o de subjetividade e “qualidade” artística, por exemplo, ao examinar a tradicional invisibilidade das mulheres na história da arte.⁶

Em uma entrevista em 2002, a musicista e artista performática multimídia Jocy de Oliveira ofereceu a seguinte opinião, quando questionada sobre a posição das mulheres na sociedade brasileira:

As coisas estão muito mais organizadas para as mulheres aqui do que há 30 anos, com todas essas ONGs. Mas você pode se sentir marginalizada como mulher em qualquer lugar, mesmo na Noruega. A questão do status das mulheres é algo que é pertinente para qualquer sociedade. Não sinto nenhuma discriminação, especialmente no Brasil – nunca senti. Mas isso é irrelevante. Outras sentiram isso, e a questão está aí. Se algumas mulheres não sentem, isso não faz nenhuma diferença – é a maioria que conta (Oliveira em entrevista a Moore, 2002).

A presença de duas mulheres fortes em movimentos de vanguarda no início do século XX exemplifica as observações de Oliveira. Como se sabe, o modernismo foi introduzido em São Paulo nas artes visuais, por exemplo, pela exposição de Anita Malfatti em 1917 e pelos quadros de Tarsila do Amaral nos anos 1920, em diálogo com a poesia e a literatura do movimento Antropofágico, que sintetizou os ideais do canibalismo cultural durante muitas décadas.

Três pioneiras nos anos 1960

Jocy de Oliveira, Sulamita Mairenes e Tereza Simões são três das primeiras visionárias das artes midiáticas que ainda esperam receber uma maior avaliação crítica e reconhecimento histórico?

⁶No Rio de Janeiro, no final dos anos 1990, Alfredo Grieco, Iole de Freitas, Paula Terra, Márcia Rosefelt e Katie Van Scherpenberg organizaram um ciclo de debates feministas sobre a história da arte no Museu da República. A artista Katie Van Scherpenberg, por exemplo, questionou o livro de Giulio Carlo Argan, *A arte moderna*, observando que “entre centenas de nomes, apenas seis mulheres são mencionadas. E este é um livro adotado como se fosse a Bíblia nas universidades brasileiras!”.

⁷A história da arte e tecnologia no Brasil, com exceção de alguns ensaios iniciais, começou a ser escrita na década de 1990 através da análise de obras que têm sido relegadas ao esquecimento e cujo valor, na maioria dos casos, só então se tornou aparente – independentemente do gênero do artista. Entre os projetos pioneiros está “A radical intervention: the Brazilian contribution to the international movement of electronic art”, editado por Eduardo Kac para a revista *Leonardo* (a partir de 1996). No Brasil, com exceção de alguns artigos isolados escritos por Mario Pedrosa, Walter Zanini e outros, a primeira exploração mais aprofundada da arte eletrônica foi realizada por Arlindo Machado em *A arte do vídeo* (1988), seguida por outras publicações de Machado, entre outros autores. Entre as primeiras autoras de livros sobre as novas mídias estão Lúcia Santaella, Diana Domingues, Maria Beatriz de Medeiros e Suzete Venturelli. Para um relato conciso do início da história da arte e tecnologia no Brasil, ver também Zanini (1997).

Radicada no Rio de Janeiro, mas tendo passado grande parte da sua carreira nos EUA e na Europa, a compositora, pianista e autora multimídia Jocy de Oliveira tem trabalhado desde o início dos anos 1960 combinando instrumentos eletrônicos e acústicos, teatro, texto e imagem, em performances multimídia. Como pianista, ela é conhecida por suas performances ao gravar a obra para piano de Messiaen. Foi também solista sob a batuta de Stravinsky e tocou nas principais orquestras dos EUA, da América do Sul e da Europa. Jocy de Oliveira estreou muitas peças de Xenakis, Berio, John Cage e Santoro, entre outros, incluindo algumas dedicadas a ela. Por quatro décadas a artista explorou uma ampla gama de trabalhos multidimensionais e multissensoriais. Como autora escreveu peças para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos, elementos visuais, movimento, áudio e videoteipe, para dançarinos e para ações urbanas *site-specific*, com obras geralmente colaborativas e criadas especificamente para certos espaços.⁸

Outra pioneira da década de 1960, radicada em São Paulo, é a artista Sulamita Mairenes. Sua trajetória, bem menos documentada, explorou uma abordagem psicológica de mídias eletrônicas e óticas. Na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967, Sulamita apresentou *Objetos parapsicológicos eletrônicos* e, em 1980, foi uma das artistas pioneiras no trabalho com hologramas (Morais, 1984).

A luz é um dos meios da arte eletrônica que ainda não foram suficientemente explorados no Brasil. O crédito da mais antiga tentativa no país de usar neon como o principal material para escultura costuma ser dado a Tereza Simões que, no início dos anos 1970, encontrou muita resistência entre críticos, curadores e colecionadores (Simões em entrevista a Helena Salem em outubro de 1987, em Hollanda, 1991, p. 101). Uma exploração mais vasta da luz como meio foi desenvolvida a partir de 1990, pela artista paulistana Ana Barros, por exemplo.

Cinema: na frente e atrás das câmeras

Se é raro encontrar mulheres entre os diretores de filmes comerciais anteriores aos anos 1970, elas estão completamente ausentes da direção nos principais movimentos de vanguarda do cinema brasileiro. Desde o memorável filme de Mário Peixoto, *Limite*, de 1930, e durante o movimento do Cinema Novo no início dos anos 1960, assim como no movimento *underground* da “Estética do Lixo” no final dos anos 1960, o território de vanguarda do cinema nacional tem sido dominado exclusivamente pelos homens. As mulheres começam a contribuir como autoras e diretoras somente no contexto da experimentação nas artes visuais, com formatos de filmes variando de super-8 a 16 mm, 35mm e vídeo, nas décadas de 1960 e 1970.

Entre 1930 e 1988, 195 diretoras de cinema produziram 479 filmes, em sua maioria curtas-metragens e documentários (Pessoa e Mendonça, 1989). Em 1982, Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira analisaram, no livro *As musas da matinê*, os longas-metragens de ficção feitos por mulheres existentes no Brasil até 1979: havia somente 20 filmes! Dentre aqueles filmes, elas conseguiram projetar somente 16. Quatro não sobreviveram ao tempo. Suas conclusões, de certo modo alarmantes, diziam que, embora fosse possível falar de um crescente número de mulheres diretoras de cinema nos anos 1970, os filmes mais recentes continuavam a reforçar antigos estereótipos.

⁸Ver Oliveira (1961, 1984, s/d) e <http://www.jocydeoliveira.com/>.

Muito tem mudado na indústria do cinema desde o estudo de Munerato e Oliveira em 1982. Após a falência quase completa da indústria de cinema nacional nos anos 1980, a década seguinte viu um aumento na produção nacional e um relativo sucesso comercial dos longas-metragens dirigidos por mulheres. Entre as veteranas e novas diretoras que contribuíram para fortalecer a indústria de cinema nacional estão: Norma Bengell, Ana Maria Magalhães, Ana Carolina, Tizuka Yamasaki, Sandra Werneck, Tereza Trautman, Susana Moraes, Helena Solberg, Carla Camurati, Flávia Moraes e Daniela Thomas.

“Quase cinema”: a imagem em movimento nas artes visuais

Os experimentos com os formatos super-8, 16 mm, 35 mm e vídeo nas artes visuais nos anos 1960 e início dos anos 1970 se tornaram conhecidos como “quase cinema”⁹. Resultando da ênfase no processo mais que no produto acabado nos anos 1960, esses filmes documentavam um grande número de ações conceituais, performances e *happenings*. Ao trazer o tempo para o espaço das artes visuais, a vanguarda dessas décadas geralmente acrescentava, àquelas considerações experimentais, atitudes críticas com relação ao cinema comercial. Entre as artistas que exploraram filme e vídeo no Rio de Janeiro, estavam: Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Iole de Freitas, Sônia Andrade, Miriam Danowsky, Letícia Parente e Regina Vater (trabalhando nos EUA desde o início dos anos 1970); em São Paulo: Carmela Gross e Regina Silveira. As trajetórias dessas artistas, similares às propostas conceituais de Lygia Clark, estão enraizadas nas novas direções da arte nos anos 1960: de obras baseadas no objeto às experiências centradas no corpo, do material ao imaterial e de processos mais inflexíveis aos mais maleáveis. A obra de Clark, por exemplo, abriu caminhos conceituais para práticas mais fluidas, intangíveis e baseadas em *software*, que seriam relevantes para a próxima geração de artistas trabalhando com novas mídias (Osthoff, 1997). Essa produção experimental de filmes e vídeos em geral ficou limitada ao circuito das artes visuais e, com poucas exceções, não teve continuidade. Seu público era pequeno, e somente na era da videoinstalação ela está atraindo o interesse de expectadores seletos e de historiadores e críticos de arte.

Lygia Pape (1927-2004), participante do grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro (1959-1963), trabalhou com o grupo do Cinema Novo, fazendo anúncios, pôsteres e design gráfico. Ela era crítica à “redução à escala do tempo comercial” que frequentemente testemunhava no trabalho dos diretores do Cinema Novo. Referia-se a ela como um processo de castração: a edição, a limpeza do material bruto em nome do gosto médio exigido pelas bilheterias, o acréscimo de música descritiva e diálogos tolos (Canongia, 1981, p. 43-44). A filmografia de Pape vai do didático ao humorístico, incluindo ficção e documentário, em um total de doze curtas-metragens feitos entre 1963 e 1982, cada um com uma estrutura diferente. O processo de edição de *Eat me*, por exemplo, é determinado pelo sistema métrico. O ritmo da edição segue a lógica da divisão: primeiro dois metros de filme, depois um metro, 1/2 metro, 25 cm e assim por diante, em uma aceleração crescente de cortes, numa tentativa de romper com os parâmetros da montagem tradicional.

⁹“Quase cinema” é uma expressão cunhada por Hélio Oiticica, em referência às suas experiências com som e imagens em movimento. Hoje, ela se refere a toda produção audiovisual experimental nas artes visuais nos anos 1960 e 1970. Ver Basualdo (2001) e Canongia (1981).

Como Pape, Anna Bella Geiger era uma artista reconhecida quando se tornou uma precursora da videoarte nos anos 1970. O vídeo *Passagens*, feito por Geiger em 1974, atualmente na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, descreve um espaço virtual a partir de uma série de degraus em loop que a artista ascende indefinidamente, descrevendo trajetórias retilíneas, em zigue-zague e diagonais. No vídeo *Mapas elementares*, de 1977, Geiger desenha um mapa da América Latina, usando cópia e *frottage*, em tempo real. Aqui, questões de topologia e tempo assumem um significado estético-político. Geiger continua suas investigações geopolíticas atualmente na série *Local da ação* – desenhos e gravuras bidimensionais, assim como objetos e instalações multimídia onde mapas e palavras criam cartografias, tanto formais quanto conceituais, que questionam o lugar da artista no mundo e na história da arte.¹⁰

Explorando seu próprio corpo com a mobilidade da câmera super-8, Iole de Freitas criou, no início dos anos 1970, narrativas visuais em torno do “eu”. Seu primeiro filme, intitulado *Elementos*, de 1972, foi feito no formato super-8. É uma narrativa visual sobre a natureza material de elementos tais como água, mercúrio e a própria pele, enfatizados através da natureza material do filme – luz e granulação – e moldados pelas lentes da câmera em variações de foco, profundidade e *close ups*. No filme seguinte, *Glass peças/vida slices*, em 16 mm, de 1974, a artista fragmentou imagens de si mesma empregando um grande número de pequenos espelhos. Freitas usou as partes para chegar ao todo, justapondo reflexões do “eu” (Paço das Artes, 1977; Canongia, 1981).

As investigações conceituais de Regina Silveira sobre a natureza da arte e da representação empregaram uma ampla gama de mídias – de gravuras a instalações com painéis LED, lasers e outros meios. Entre 1977 e 1981, Silveira produziu sete vídeos de curta duração. *A arte de desenhar*, de 1978, fazia parte de uma série de trabalhos com o mesmo título incluindo gravuras, desenhos, fotocópias, livros de artista e um vídeo, que questionava a destreza manual e o trabalho artístico enfatizando operações mais experimentais e conceituais (Moraes, 1996).

Videoarte para exportação: a arte eletrônica avança

A explosão da videoarte no Brasil nos anos 1980 aponta para uma segunda geração de artistas interessadas nesse meio.¹¹ Uma das características dessa segunda geração de artistas de vídeo foi a subversão da linguagem da TV a partir de dentro. Para essas artistas de vídeo independentes, a televisão era uma referência fundamental. Sua abordagem contrastava com aquela da primeira geração de artistas de vídeo, que via a televisão – estruturada pela publicidade – como superficial, intelectualmente vazia, enfim, como uma arma na manipulação capitalista dos consumidores.

Sandra Kogut começou a trabalhar com vídeo nesse contexto no Rio de Janeiro dos anos 1980, mas ajudou a definir a terceira geração de artistas trabalhando com esse suporte, que alcançou reconhecimento internacional no início dos anos 1990. Após a experiência pública e participativa de suas cabines de vídeo instaladas nas ruas do Rio de Janeiro – *Videocabines são caixas pretas*, 1990 –, Kogut expandiu o projeto para outras cidades do mundo.

¹⁰Sobre Geiger, ver, entre outros, Cocchiarale (1978), Cocchiarale e Interlenghi (1996).

¹¹Sobre a história da videoarte no Brasil, ver Machado (1993, 1996b, 2003).

Seu próximo vídeo, intitulado *Parabolic people*, é uma colagem de 41 minutos de filmagens feitas nas ruas de Dakar, Moscou, Nova York, Tóquio, Paris e Rio de Janeiro. Esse vídeo, falado em muitas línguas e sem tradução, refletiu sua filosofia e processo de trabalho em camadas, explorados com sucesso em sofisticada edição digital. O sincretismo de Kogut celebra os elementos urbanos altamente contrastantes das colagens cada vez mais rápidas que experimentamos como *flâneurs* supermodernos.

Fotografia, memória e história: os arquivos universais de Rosângela Rennó

Como outras grandes cidades do mundo, Rio de Janeiro e São Paulo são uma mistura de realidades e culturas distintas, com agudos contrastes sociais e econômicos. Na América Latina essas disparidades são ainda mais acentuadas pelos profundos problemas sociais, a violência e a péssima infraestrutura urbana, desafios que coexistem lado a lado com a presença ostensiva de novas tecnologias associadas a modas e tendências cosmopolitas. Esses contrastes produzem justaposições surpreendentes que são tão problemáticas quanto carregadas de energia criativa.

As disparidades urbanas são o terreno comum do fotojornalismo, que expõe injustiças sociais, violência e miséria, geralmente lhes conferindo um valor estético e, ao mesmo tempo, de choque e espetáculo. Rosângela Rennó, artista de Belo Horizonte radicada no Rio de Janeiro, subverte a pretensão objetiva da fotografia ao examinar o meio de forma crítica, expandindo suas possibilidades materiais, formais e conceituais e questionando conceitos como apropriação, originalidade, memória, identidade e igualdade. Em 1985, Rennó começou a usar imagens fotográficas encontradas em arquivos familiares e, mais tarde, em arquivos públicos. Ela enfatizava a materialidade do meio, a degeneração dos negativos, a passagem do tempo, fazendo, ao mesmo tempo, observações agudas sobre laços familiares e a vida social, cultural e política nos grandes centros urbanos. Desde o início a artista vem explorando a tensão entre palavras e imagens ao justapor fotografia, títulos e textos tirados do seu “arquivo universal”, isto é, artigos publicados em revistas e jornais de que ela se apropria e recombina. Por duas décadas Rennó empregou uma linguagem poética complexa e sutil para tratar de questões carregadas de violência política. Através do uso de imagens às vezes somadas somente ao texto, mas geralmente também relacionadas ao espaço expositivo, suas instalações questionam as condições sob as quais o significado é produzido: de quem são as memórias preservadas nos arquivos? Quais memórias chegam a ser materializadas em forma e espaço?¹²

Objetos eletrônicos de Márcia X: baixa tecnologia e alto impacto

Os múltiplos e as cópias, temas que fazem parte da fotografia, estão também presentes nos movimentos repetitivos dos objetos e instalações da artista performática Márcia X (1959-2005), do Rio de Janeiro. Ao avaliar as duas décadas da sua presença na cena artística do Rio, Ricardo Basbaum (2003) assinalou a originalidade com que suas performances romperam com as expectativas do comportamento artístico bem-sucedido dos anos 1980, desafiando a caracterização dessa geração como composta essencialmente de pintores neoexpressionistas.

¹²Ver, entre outros, Machado (1996a), Museum of Contemporary Art (1996) e Rennó (1997).

Algumas de suas performances no final dos anos 1980 envolviam objetos e instalações que, em meados dos anos 1990, constituíram um inesquecível corpo de obras feitas com brinquedos eletrônicos e objetos de *sex shop*. A instalação *Kaminhas Sutrinhas*, de 1995, é um exemplo. Uma fusão eletromecânica de brinquedos infantis, essa instalação bem-humorada produz, ao mesmo tempo, significados conceituais, formais e espirituais. *Kaminhas Sutrinhas*, que lembra um berçário enlouquecido, é uma instalação feita de um grande número de camas de bonecas belamente decoradas, nas quais bebês eletrônicos sem cabeça formam casais ou pequenos grupos conectados uns aos outros e fazendo amor incansavelmente, de acordo com as posições do *Kama Sutra*. A obra de Márcia X ecoa a irreverência das máquinas disfuncionais de Jean Tinguely e também as metáforas mecânicas sexuais de Duchamp e Picabia, além de fazer referência às tradições iconográficas do catolicismo, das religiões afro-brasileiras e do hinduísmo. Combinando o sagrado e o profano, infância e sexo, a artista dissolve as fronteiras entre formas passivas e agressivas, atributos masculinos e femininos, pornografia e arte. *Fábrica fallus*, iniciada em 1993, é uma série feita com vários tipos de vibradores eletrônicos de *sex shop*, na qual essas formas fálicas são travestidas e caracterizadas de acordo com diversos papéis, trocando de gênero e de identidade, de forma espirituosa e sutilmente subversiva.

O crítico de arte Sérgio Bessa observou que, assim como o controverso autor carioca Nelson Rodrigues, Márcia X explora os paradoxos da classe média brasileira, com suas ambiguidades espirituais, sociais e sexuais, de forma direta e “anti-hipócrita”. Bessa explica:

O fato novo é que esse papel de intelectual moralista tem sido um privilégio masculino. Na cultura brasileira o papel das mulheres tem sido continuamente delegado à área do “poético”; em termos gerais, uma mulher consegue optar entre ser “musa” ou artista frágil, “intuitiva”. Raramente, no discurso cultural brasileiro, há a oportunidade de se ouvir uma voz crítica feminina. Essa inversão de valores é de importância vital na obra de Márcia X (Bessa, 1996).

Márcia X falou de seu interesse nessa tecnologia popular:

No Rio de Janeiro tem havido recentemente uma invasão de produtos eletrônicos chineses baratos, imitações da Barbie, brinquedos que falam inglês e toda sorte de aparelhos com som e movimento. As calçadas do Rio foram tomadas pelos vendedores de rua que vendem todo tipo de produtos eletrônicos importados e baratos, montados no Paraguai ou na China. Essa economia globalizada não era tão aparente até recentemente (entrevista concedida à autora em 18 de agosto de 1998).

Usando o que ela chama de “tecnologia de Punta del Este”, Márcia cria um irônico trocadilho com a noção de progresso implícita na expressão “tecnologia de ponta”; uma expressão imediatamente diminuída por sua associação com uma indústria de cópias baratas. Um lugar que centraliza esse tipo de comércio no centro do Rio é a área conhecida como Saara, onde os lojistas são tradicionalmente de

origem árabe. O humor e o erotismo do trabalho de Márcia X sugerem uma inversão carnavalesca dos papéis sociais masculino e feminino, fazendo, ao mesmo tempo, referências sutis ao panteão espiritual brasileiro. Seus trabalhos costumam atrair vários tipos de público ao combinar cultura popular e crítica cultural.

Performances e instalações multimídia a partir dos anos 1990

Artemis Moroni começou a desenvolver ambientes robóticos multimídia interativos com o grupo *.* (asterisco ponto asterisco) em 1989. Ela trouxe para as artes visuais uma experiência vinda da área da informática. Enquanto trabalhava no Instituto de Automação do CTI (Fundação Centro Tecnológico para a Informática), Moroni, colaborando com outros membros do grupo, criou, em 1992, *Variações previstas*, obra apresentada na XXI Bienal Internacional de São Paulo. Essa instalação robótica interativa era uma coreografia multimídia empregando um robô Puma, dez aparelhos de TV, um videocassete, uma câmera VHS, computadores, sintetizadores, alto falantes e um PC (controlador programável).

O robô foi programado para desenhar no espaço, e seus movimentos e coreografias eram sincronizados com músicas para criar seu repertório: *Slow* (quatro minutos), *Cumbica* (referência ao Aeroporto Internacional de São Paulo, que sugere o movimento do voo), *Realejo e Baleia* (coreografia de nove minutos que explora a liquidez da água). Dançarinos acompanhavam o robô. Suas imagens eram apresentadas simultaneamente em vários monitores, criando um jogo de pontos de vista em imagens teatrais mediadas eletronicamente. O robô foi empregado como um aparelho artístico e lúdico – um improvável parceiro de dança que atuava graciosamente nesse ambiente interativo.

Em 1997, Moroni e o grupo *.* criaram *AtoContAto*, uma performance de dança sônica-visual que usava uma interface gestual projetada por Jonatas Manzolli especialmente para esse projeto. O(a) dançarino(a), através dos sensores piezoelétricos colocados embaixo de seus sapatos, controla a performance, criando movimentos livres que geram mudanças no material sonoro através de mensagens MIDI. Os dançarinos também interagem com imagens de vídeo em tempo real, onde os corpos virtuais dançam com os corpos reais no palco. Os dançarinos se tornam um novo instrumento musical feito das interações homem/computador, que aumenta as conexões entre imagem, som e ritmo.

Radicada no Rio de Janeiro, a artista multimídia gaúcha Simone Michelin tem explorado a linguagem do vídeo em instalações tanto no espaço de galerias quanto em ambientes públicos. A obra de Michelin está enraizada no experimentalismo do final dos anos 1970 que emergiu dos grupos Nervo Ótico e Espaço N.O., na cidade de Porto Alegre. Entre suas instalações multimídia está a intervenção crítica no campus universitário intitulada *Zona polissensorial n. 1*, em 16 de dezembro de 1997.

Essa intervenção pública foi realizada no salão de entrada do prédio da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que também hospedava a Escola de Belas Artes e a Escola de Arquitetura. O trabalho enfatiza a produção artística e crítica na universidade como parte de uma rede ampliada de instituições artísticas. Essa área de grande tráfego de pessoas tornou-se uma corrida de obstáculos, ocupada por uma estátua quebrada do século XIX colocada sobre um pequeno carrinho de

quatro rodas e cercada por sete monitores de TV alinhados em ângulos de 45 graus no chão. Três canais de vídeo exibiam imagens dos depósitos da universidade cheios de móveis quebrados e abandonados, juntamente com fragmentos de dissertações e teses e medalhas comemorativas com efígies de presidentes brasileiros. Essa intervenção no fluxo rotineiro da universidade foi uma reflexão alegórica sobre o lugar da arte naquela instituição federal – um sistema educacional complexo em permanente estado de crise.

Empregando vídeo em grandes performances de grupo que exploram as fronteiras entre o corpo e a tecnologia, Bia Medeiros coordena o grupo de pesquisa em multimídia GPCI – Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, radicado em Brasília. Adotando uma abordagem crítica e às vezes de confronto com a arte performática, Medeiros explora o espaço onde corpos pulsantes e vivos e tecnologias eletrônicas se encontram. Seus eventos sensoriais e telepresentes criam novas ecologias onde o corpo, imagens de vídeo e redes digitais interagem e coexistem (Medeiros, 1996, p. 71-73).

Artista, professora, editora e curadora veterana de simpósios e festivais internacionais de arte eletrônica, Diana Domingues tem realizado inúmeras exposições, tanto no Brasil quanto no exterior, colaborando geralmente com especialistas de várias áreas. Assim como Simone Michelin, a artista começou a explorar novas mídias no final dos anos 1970, como participante do grupo de artistas experimentais do Espaço N.O., em Porto Alegre. Mais conhecida por seus ambientes interativos, Domingues desenvolveu uma reputação no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo. Sua exposição interativa de 1995, *Trans-e*, era composta de quatro grandes ambientes onde aspectos do interior do corpo eram revelados em fluxo pulsante, em oposição às imagens estáticas de órgãos nos livros de anatomia. Nesse trabalho, Domingues empregou várias tecnologias para interagir com a presença física do público: câmeras de vídeo para registrar a presença do visitante; amplificadores para ecoar suas vozes; líquidos que se movem e pingam acionados pelo movimento dos corpos na galeria, que, registrados por sensores infravermelho, proporcionam às máquinas funções orgânicas. Essa viagem pelo interior do corpo também envolve imagens captadas por microcâmeras (Osthoff, 1997, p. 254).

Mundos virtuais e on-line

Contrastando com o jogo entre presença e ausência, espaços físicos e virtuais das performances e instalações de Artemis Moroni, Simone Michelin, Bia Medeiros e Diana Domingues, os trabalhos de Tânia Fraga, Rejane Spitz, Suzete Venturelli, Giselle Beiguelman e Patrícia Canetti exploram mundos virtuais, o design, a arte e o ativismo on-line, respectivamente. Os mundos virtuais de Tânia Fraga são feitos para a tela do computador (Popper, 1993, p. 180). Livres de restrições físicas, suas *Simulações estereoscópicas interativas*, criadas em 1992-93, desafiam a percepção dos espectadores com novas formas geométricas em movimento: ao mesmo tempo matematicamente lógicas e aleatórias, construtivas e surpreendentemente sensuais. Interessada nas possibilidades inexploradas das formas tridimensionais no espaço virtual – livres da gravidade e das leis da Física –, a artista desafia nossa percepção visual “natural”, lembrando aos expectadores que a visão também é ideológica e culturalmente construída. Nossa maneira de representar formas tridimensionais no espaço bidimensional

baseia-se nas noções de profundidade herdadas da perspectiva renascentista e reforçadas pelas lentes das câmeras fotográficas, do cinema e do vídeo. Esta, no entanto, é uma entre outras maneiras de representar a profundidade. As *Simulações estereoscópicas interativas* de Fraga exploram a percepção dos espaços virtuais dos usuários com sua lógica de movimento própria e comportamento inesperado (Fraga, 1997).

Tendemos a ignorar as perdas culturais geradas pelo progresso tecnológico. A destruição cultural por trás da criação é, em parte, o tema do trabalho de Rejane Spitz *Private domain (please, keep off!)*. Artista, curadora, diretora de arte e uma das pioneiras no uso da tecnologia digital na área de design gráfico no Brasil, Spitz também atua internacionalmente, por exemplo, como representante sul-americana da *Siggraph* e membro do comitê editorial da revista *Leonardo*. Ela é uma perspicaz tradutora de culturas diferentes, atenta às barreiras sociais e econômicas que impedem o acesso à alfabetização digital. A preocupação com a comunicação entre culturas locais e globais é o tema de *Private domain (please, keep off!)*, criado em meados dos anos 1990. Esse site on-line foi estruturado em torno dos problemas causados pela transição do uso dos caixas em bancos para as máquinas de atendimento automático. Em *Private domain*, Spitz empregou as formas populares de comunicação do Nordeste do Brasil. Os avatares que ela criou para os diferentes personagens desse domínio virtual são as figuras de barro folclóricas de retirantes nordestinos. Cada avatar, representando profissões e tipos sociais distintos, tem sua posição social descrita através de canções e poemas populares, assim como pela forma como se dirige – humildemente, educadamente, ou com uma voz de comando – às próprias máquinas de atendimento automático. Os diferentes modos de dialogar com os terminais de computador expressam as tradicionais estruturas sociais do Nordeste, com a sutileza e o humor da linguagem coloquial. A distância entre esse domínio “privado”, porque de impossível tradução, e a linguagem objetiva, fria e homogeneizante das máquinas de atendimento automático, nas mãos da artista, torna-se crítica do processo de globalização ao chamar a atenção para a riqueza das relações humanas que estão se extinguindo, e são a nossa perda:

Essa obra é sobre aquelas mãos vazias que estão na outra ponta da Internet. É sobre aquelas palavras que não podem ser traduzidas, sobre aquelas emoções que não podem ser partilhadas e aqueles significados que não podem ser compreendidos por pessoas de outras culturas. É sobre a riqueza dos seres humanos vivendo suas diferentes realidades, com seu próprio sistema de ideias, conceitos, regras e significados (Osthoff, 1997, p. 254).

A artista e curadora Suzete Venturelli, radicada em Brasília, também examina as relações sociais estruturadas no espaço virtual. Entre outros projetos, ela explora o mundo do videogame (*Game art*) através da construção de ambientes virtuais e avatares *supersexy* que, no mundo ficcional criado pela artista, subvertem os tradicionais papéis e expectativas de gênero. A perspectiva feminista de Venturelli, porém, não está voltada à desconstrução da violência inerente à indústria de videogames, mas a seu potencial criativo, uma vez que a artista considera a violência como parte central da psique humana,

tanto masculina quanto feminina.

A artista e escritora Giselle Beiguelman, radicada em São Paulo, é autora de vários trabalhos, assim como de ensaios críticos/teóricos sobre as novas mídias on-line e seu impacto na vida contemporânea, na perspectiva da linguagem, do código e da arquitetura on-line. Beiguelman, cujo trabalho é reconhecido e premiado tanto no Brasil quanto no exterior, é, entre outras atividades, membro do comitê do programa internacional da ISEA – Inter-Society for Electronic Arts. Desde 1996, ela é editora on-line da *Arte/Cidade* (uma organização sem fins lucrativos dedicada às artes e ao urbanismo) e, desde 1998, administra o site *DesVirtual*,¹³ um estúdio editorial e “*bunker* cibernético” onde ela mantém seus projetos criativos, tais como o premiado *O livro após o livro*, um ensaio visual em hipertexto onde a crítica e a arte on-line combinam-se no contexto da leitura e escrita hipermídia.

Trabalhando também com a rede, mas radicada no Rio de Janeiro, a artista de mídia tática Patrícia Canetti é criadora e coordenadora do *Canal contemporâneo*,¹⁴ portal de arte na Internet mantido por assinatura. Canetti é ativista cultural e blogueira, e usa seu site on-line para hospedar e disseminar informações e discussões sobre arte contemporânea, assim como para mobilizar artistas com relação à formulação de políticas culturais nos níveis local e federal desde 2002. O *Canal contemporâneo* tem sido eficaz desde seu início. Ele foi fundamental para organizar artistas no Rio de Janeiro e em outros lugares contra o uso de fundos públicos para construir uma filial do museu Guggenheim no Rio de Janeiro, assim como para garantir que as novas mídias fossem incluídas, nas novas leis federais para a cultura, no âmbito das artes visuais.

Não há nenhuma abordagem ou teoria feminista conectando os trabalhos das artistas midiáticas aqui abordadas, exceto uma postura crítica em relação à arte, à tecnologia e à cultura, essencial na produção e interpretação do conhecimento. Desde os primórdios da invenção da agricultura e da escrita, a vida vem sendo continuamente moldada e redefinida por novas tecnologias. A autorreflexão, a capacidade de fazer conexões e negociar com histórias e práticas heterogêneas – públicas e privadas, locais e globais – não é algo inerente às artes midiáticas exploradas por mulheres, é claro. Mas a qualidade do nosso futuro, das ecologias biofísicas às socioculturais, dependerá certamente da nossa capacidade de forjar um futuro mais igualitário, e ainda sim diverso.

¹³ <http://www.desvirtual.com/>.

¹⁴ http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/index.php.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. "A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?" in *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. "Brazil: women in the arts" in AMARAL, Aracy e HERKENHOFF, Paulo. *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*. Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993.
- BASBAUM, Ricardo. "'X': percursos de alguém além de equações" in *Concinnitas*, número 04. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), março 2003. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000364.html>.
- BASUALDO, Carlos (org). *Hélio Oiticica. Quasi cinemas*. Colônia/Nova York/Columbus/Berlim: Kunstverein Kölnischer, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts e Hatje Cantz, 2001.
- BESSA, Sérgio. "X-Rated (duas ou três qu'eu sei dela)" in *Item-4*. Rio de Janeiro, novembro 1996. Disponível em: <http://marciax-art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4>.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema. Caderno de textos n° 02*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- COCCHIARALE, Fernando e INTERLENGHI, Luíza. *Anna Bella Geiger: constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.
- DOSSIER "A radical intervention: the Brazilian contribution to the international movement of electronic art", editado por Eduardo Kac para a revista *Leonardo*, com início no volume 29, número 02, 1996. Oakland/Cambridge: Leonardo – The International Society for the Arts, Sciences and Technology e MIT Press. Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html>.
- FRAGA, Tânia. "Simulações estereoscópicas interativas" in DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Quase catálogo 1. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ, MIS e Funarte, 1989.
- _____. (org). *Quase catálogo 2. Artistas plásticas no Rio de Janeiro (1975-1985)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ e Funarte, 1991.
- HASENBALG, Carlos e SILVA, Nelson. *Relações raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rio Fundo e IUPERJ, 1992.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. "A experiência do vídeo no Brasil" in *Máquina e imaginário*. São Paulo: EdUSP, 1993.
- _____. "The vanishing camera obscura" in *World Art*, número 04. Melbourne: 1996a.
- _____. "Video art: the Brazilian adventure" in *Leonardo*, volume 29, número 03. Oakland/Cambridge: Leonardo – The International Society for the Arts, Sciences and Technology e MIT Press, 1996b. Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/machado.html>.
- _____. (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MEDEIROS, Bia. "Da atualidade da linguagem artística da performance" in TEIXEIRA, João Gabriel L. (org). *Performáticos, performance & sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

- MOORE, Tom. "Jocy de Oliveira: an interview" in *Música brasileira*, agosto de 2002. Disponível em: <http://musicabrasileira.org/jocy-de-oliveira-an-interview/>.
- MORAES, Angélica de (org). *Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- MORAIS, Frederico de. "Oráculos e hologramas no teatro de objetos de Sulamita Mairenes" in *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1984.
- MUNERATO, Elice e OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Catálogo da exposição *Rosângela Rennó: cicatriz*. Curadoria de Alma Ruiz. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996.
- OLIVEIRA, Jocy de. *Apague meu spotlight*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- _____. *Days and routes through maps and scores*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *3o Mundo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- OSTHOFF, Simone. "Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future" in *Leonardo*, volume 30, número 04. Oakland/Cambridge: Leonardo – The International Society for the Arts, Sciences and Technology e MIT Press, 1997. Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/osthoff/osthoff.html>.
- PAÇO DAS ARTES. Catálogo da exposição *Precursores e pioneiros contemporâneos*. Curadoria de Vitória Daniela Bousso. São Paulo: Paço das Artes, 1977.
- PESSOA, Ana e MENDONÇA, Ana Rita. "Por trás das câmeras" in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Quase catálogo. Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC – Escola de Comunicação da UFRJ, MIS e Funarte, 1989.
- POPPER, Frank. *Art of the electronic age*. Nova York: Thames and Hudson, 1993.
- RAMOS, Carlos. "A vida começa aos 50" in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1986.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- SOARES, Luiz E. "Political correctness: the civilizing process in under way". Apresentação oral na Conferência Internacional de Filosofia Analítica e Pragmatismo, realizada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre 06 e 08 de agosto de 1997.
- _____. "Consequências de uma antropologia trivial". Apresentação oral para a ABA – Associação Brasileira de Antropologia, em Vitória/ES, em 08 de abril de 1998.
- ZANINI, Walter. "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil" in DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.



ANNA MUYLAERT EM CENA: UM NOVO "OLHAR" ESTÉTICO E POLÍTICO DO BRASIL?¹

Por Carla Conceição da Silva Paiva²

Nos anos 1960 e 1970, os livros sobre cinema, inclusive aqueles escritos por homens, faziam referência à questão da representação feminina e destacavam as contribuições de autoras como Elizabeth Ann Kaplan, Laura Mulvey e Mary Ann Doane para a teoria do cinema. Essas mulheres, entre outras, frisavam a existência de um padrão narrativo cinematográfico que circunscrevia as mulheres em um universo tipicamente feminino e reconheciam a existência de uma representação padronizada das mulheres no cinema.

A intenção das feministas era investigar como se processavam as articulações de poder e os mecanismos psicossociais existentes na base da sociedade patriarcal, objetivando transformar a teoria e a crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas presentes nos filmes. Essas autoras e cineastas, em sua maioria, atribuíam às mulheres uma representação associada a uma ausência de "sujeito", uma reflexão teórica que estava vinculada ao ativismo dos grupos do período pós-1968 e à nova política de movimentos sociais que se baseavam na conscientização, nas campanhas políticas e nas conferências temáticas e traziam para a pauta temas de maior relevância para as mulheres como, por exemplo, o estupro, a violência doméstica, a educação infantil e o direito ao aborto.

No bojo desses debates, o discurso feminista se destacou, porque não separava o "sujeito" e o seu "saber" do contexto social em que estava inserido e também se constitui como uma ferramenta conceitual para analisar ângulos da realidade colocados em pauta por "novos olhares" que nasceram a partir do questionamento das ciências e do avanço dos estudos culturais, da nova história etc. As feministas, ao contrário do que poderia se pensar, não centraram o foco de sua discussão apenas na "imagem" das mulheres no cinema, articularam o amálgama preexistente, sobre o marxismo, a semiótica e a psicanálise já empregados por críticos anteriores e transferiram sua vigilância para a natureza genérica da própria visão e para o papel do cinema na sociedade.

¹Texto inédito.

²Carla Conceição da Silva Paiva é soteropolitana, relações públicas formada pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e doutora em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora do curso de Jornalismo em Mídias e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos, na UNEB campus Juazeiro, pesquisa imagens e formação cultural e, atualmente, tem se dedicado aos estudos sobre as representações genérico-sexuais no audiovisual.

Cinquenta anos depois, Anna Muylaert e outras cineastas brasileiras e latino-americanas ampliam essa visão crítica sobre o cinema e nos convidam a descobrir um pouco mais sobre os novos arranjos sociais, seus “sujeitos” e “saberes”, a partir de um “outro olhar” que descoloniza o contexto familiar. Para além do protagonismo feminino, filmes como *Que horas ela volta?* (2015) e *Mãe só há uma* (2016) desvelam o cotidiano familiar da cidade de São Paulo, refletindo sobre diversas questões sociais e identitárias que marcam nossa contemporaneidade.

Em *Que horas que ela volta?* conhecemos Val, uma mulher que deixou a filha no interior de Pernambuco e foi ser babá em São Paulo, atrás de estabilidade financeira. Ela vive durante 13 anos na casa de Carlos e Bárbara, cuidando de seu filho, Fabinho até que sua filha Jéssica resolve ir para São Paulo tentar vestibular. A menina não se comporta do jeito que os patrões de Val esperam e expõe a existência de dois mundos bem diferentes por trás dos muros de uma mansão de classe média alta no bairro do Morumbi.

Jéssica incomoda porque expõe a hipocrisia sócio-familiar em que todos viviam naquele “lar” e “esfrega” na cara de milhões de espectadores duras “verdades”. Ela denuncia uma geração de jovens de classe baixa que não apresentam vocação para a submissão e usam a educação como trampolim para a conquista de seus direitos. Jéssica ainda revela, a partir de sua presença simbólica nos diversos espaços daquela casa, a atitude servil e “reclamona” de sua mãe, Val, que, por sua vez, com seu jeito desengonçado e cômico, nas entrelinhas, apresenta as dificuldades das mulheres trabalhadoras para criar seus filhos/suas filhas sozinhas.

Fica escancarada também a assimetria histórica nas relações entre patrões e empregados, delineada em cenas onde Bárbara protagoniza ações paternalistas que se perpetuam na nossa sociedade, como o costume de dizer que a empregada é parte da família, enquanto tiram dela qualquer possibilidade de fala ou circulação na arquitetura familiar. Também aparecem, nesse filme, costumes machistas velados, como a aproximação de Carlos que assedia Jéssica sexualmente e verbaliza o poder financeiro perante sua família. Destaco ainda a postura de Bárbara, que assedia Jéssica e sua mãe moralmente e a duvidosa emancipação de uma mulher (Bárbara) como resultado da transferência do trabalho doméstico para outra mulher (Val), algo que, segundo as novas discussões políticas feministas marxistas, não pode ser visto como emancipação real.

Essa última questão chamou minha atenção porque, na vida real, nem sempre isso é visibilizado ou apresentado como forma de violência e porque serviu de contorno para uma outra problemática: a distância entre mãe e filha. A falta de intimidade, o estranhamento e o desconhecimento sobre o “outro” no ambiente familiar, delineados na relação entre Jéssica e Val, estão presentes também na combinação Bárbara e Fabinho, e aparece como um ponto comum entre a tônica da narrativa cinematográfica de *Que horas que ela volta?* e o tema principal do filme *Mãe só há uma*.

Em *Mãe só há uma*, conhecemos a história de vida do adolescente Pierre/Felipe, que vira de cabeça pra baixo quando ele é surpreendido com uma denúncia e obrigado a fazer um teste de DNA que revela uma dura verdade. Pierre foi roubado por sua mãe adotiva. Após o resultado, ele é obrigado a trocar de família, de nome, de casa, de escola e etc. após dezessete anos de convivência com Araci, Tia Yara e a irmã Jaqueline que também foi roubada. Ao mesmo tempo, Pierre passa por uma série de

descobertas sexuais e de gênero.

O filme é inspirado no caso do menino Pedrinho, uma história real que teve seu desfecho televisionado na década de 1990, mas Muylaert inova construindo a narrativa a partir do “olhar” de Pierre/Felipe, um adolescente que não julga a atitude da mãe adotiva, que é presa; ao contrário, reconhece-se mais com a vida de classe média baixa que levava com ela do que sente vontade de se adaptar ao bairro rico onde mora agora. É através dele e da falta de intimidade com os novos personagens familiares e sociais que entram na sua vida – como a mãe, Glória (que numa grande sacada da cineasta é interpretada por Dani Nefussi, que também incorpora Araci, fazendo jus ao nome do filme), o pai Matheus, o irmão Joca, a avó, tios, tias etc. – que grita na tela o estranhamento e o desconhecimento entre todos os familiares. Ele não se reconhece na nova configuração familiar e, em certo ponto, verbaliza para os novos pais que se sente roubado duas vezes – da maternidade e de sua antiga vida. Mas Joca, que também foi criado por esses pais, tampouco se (re)conhece e silencia sua visita no contexto familiar.

É assim que *Mãe só há uma* apresenta o cotidiano do novo irmão de Pierre/Felipe, um pré-adolescente que vive entre o tédio desse período, os conflitos familiares e a ausência de diálogo com seus pais por conta do fato extraordinário vivido por todas e todos. Nessas imagens, que se passam na maior parte nos espaços escolares percorridos por Joca, Muylaert parece ensaiar tratar sobre o *bullying* e os conflitos entre os meninos e meninas no ambiente escolar. No entanto, o enredo do filme não desenvolve a questão, que também é sinalizada pela curiosidade dos colegas de Pierre/Felipe que se aglomeram nos corredores, curiosos, para saber por que o mesmo foi encaminhado para a direção.

Pierre/Felipe, por sua vez, o protagonista da ação, estudava, tocava numa banda, mantinha relações com outros meninos e meninas, experimentava roupas íntimas e vestidos femininos, pintava as unhas e usava maquiagem escondido no banheiro, fazendo várias selfies. Um retrato muito honesto sobre uma nova juventude que experimenta novas relações de identidade e expressão de gênero (mulher, homem – feminino, masculino) e orientação sexual (heterossexual, homossexual e bissexual), enraizadas na liberdade que constroem a partir de um não pertencimento a antigas categorias. Muylaert formula, assim, uma narrativa queer que, segundo Judith Butler, pode ser caracterizada por romper com a heteronormatividade compulsória da sociedade. Pierre/Felipe flerta com a androgenia e se aproxima do transgênero, obrigando os novos pais a romper com os binarismos que estão costumados a ver no mundo pequeno burguês que habitam, como na cena em que ele experimenta um vestido dentro de uma loja de roupa, enquanto seus pais planejavam um estilo mais convencional.

Esses dois filmes de Muylaert chamam a atenção, ainda, por aspectos cinematográficos, como planos abertos bem iluminados, em contraposição a planos detalhes e fechados que direcionam nosso “olhar” para reflexões poderosíssimas, como a dura rotina dos trabalhadores domésticos e/ou a invasão da privacidade na ação de cobertura jornalística. Em *Mãe só há uma*, somos convidados por câmeras na mão e perspectivas subjetivas a conhecer, com autenticidade e sensibilidade, personagens bem distintos e ricos, como os tipos excluídos da escola de Joca, que deveriam transbordar veracidade e sentimentos, mas só Pierre/Felipe consegue fazer isso. Percebemos ainda que, assim como as feministas das décadas de 1960 e 1970, Muylaert apresenta um diálogo crítico com as realidades políticas e sociais

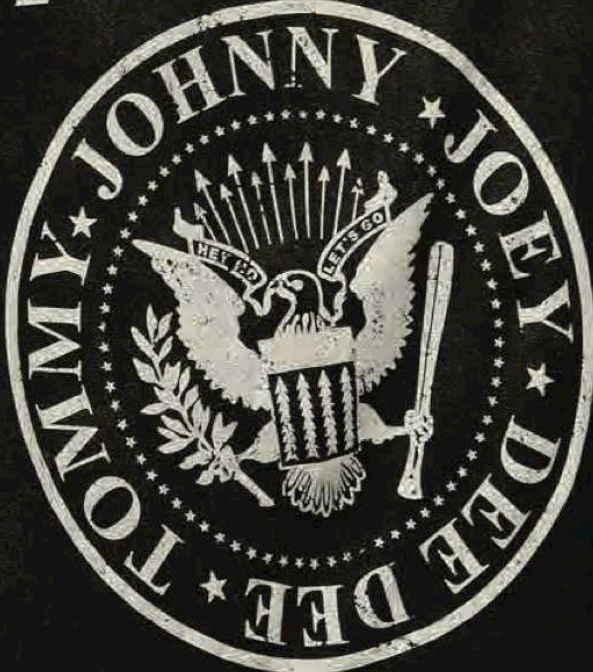
experimentadas por seus personagens, promovendo discussões contra os preconceitos de classe e gênero, em *Que horas ela volta?*, e identidade de gênero e sexualidade, em *Mãe só há uma*.

Outras estratégias estéticas das narrativas cinematográficas do cinema feito por mulheres, na década de 1970/1980, aparecem, dessa vez, (re)significados. As primeiras cineastas feministas, por exemplo, apresentavam cenas onde o espelho servia como espaço para monólogos femininos sobre suas vidas, porque, segundo a tradição feminista, esse objeto serviria nos filmes como elemento para desmentir os atributos da beleza física das mulheres – eles também se transformaram numa espécie de confessionário, catalisando a recuperação da identidade feminina perdida pelas incontáveis formas de pressões sociais; bandeira levantada pelo movimento feminista no final dos anos 1960. Contemporaneamente, em *Mãe só há uma*, o espelho reaparece como um elemento capaz de (des)construir, inclusive, a própria identidade feminina, ou como catalisador de uma nova configuração de “sujeitos”, ao lado das câmeras e aparelhos celulares.

A mensagem maior dessas duas narrativas é que elas sinalizam uma preocupação vanguardista do cinema feito por mulheres: a necessidade de “olhar” e representar a sociedade de uma forma mais crítica, problematizando antigos (preconceitos sociais, violência de gênero) e novos problemas (identidade e sexualidade), a partir de uma sensibilidade que funde a experiência estética e a perspectiva política numa concepção cinematográfica que (re)contextualiza diversas questões sociais.



RAMONES





A VOZ COMO ESPAÇO DO DESEJO EM MADEINUSA E LA TETA ASUSTADA¹

Por María José Punte²

O surgimento, na América Latina, de uma geração de cineastas de grande visibilidade no cenário internacional e com um alto nível de reconhecimento se torna duplamente interessante pela considerável ressonância de algumas figuras femininas. Daí que seja mais que pertinente se perguntar qual é a marca que um cinema dirigido por mulheres recebe – e, em que medida, essa marca serve para mudar os paradigmas que, com tanta tenacidade, têm se ocupado de fortalecer o aparato cinemático desde seu surgimento até o presente. Sobretudo no que concerne ao que Teresa di Lauretis (1987) denomina “tecnologias de gênero”, ou seja, o gênero como produto de várias tecnologias sociais (seguindo a conceitualização de Foucault), entre as quais se encontra o cinema, junto aos discursos, epistemologias e demais práticas críticas institucionalizadas, assim como práticas da vida cotidiana. Mais ainda quando é evidente a preponderância de um olhar hegemônico que tende a fagocitar ou invisibilizar as tentativas locais de produzir a partir das próprias margens. Nesse contexto, a aparição de um trabalho como o da peruana Claudia Llosa é útil para avaliar as reflexões da crítica feminista de cinema.

Essa diretora realizou dois longas-metragens, *Madeinusa* (2006) e *La teta asustada* (2009), que conseguiram grande repercussão nos canais que, hoje em dia, alimentam o consumo global de produtos culturais. Além de exitosa recepção internacional, os filmes originaram em seu país acaloradas discussões que, em grande medida, giraram em torno à legitimidade do olhar (Bustamante, 2006; Portocarrero, 2006, Zevallos-Aguilar, 2006). Colocava-se em questão a competência de uma limeña para falar sobre as culturas serranas. Esse debate tendeu a se concentrar em questões de etnia e de classe, com o pivô colocado na controvérsia do vínculo sempre conflituoso entre tradição e modernidade.³

¹Publicado originalmente sob o título “La voz como espacio del deseo en *Madeinusa* y *La teta asustada*” na *Imagofagia*, número 11. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), abril 2015. Disponível em: <http://www.asae-ca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/705/597>.

²María José Punte é doutora em Letras pela Universidade de Viena (Áustria). Professora adjunta da cátedra de Literatura Argentina e do Seminário de Análise do Discurso do curso de Letras na Universidad Católica Argentina (UCA). Pesquisadora no Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género e no Instituto de Literatura Hispanoamericana, ambos da Universidad de Buenos Aires (UBA). Autora dos livros *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002) e *Estrategias de supervivencia* (2007), publicou inúmeros artigos em revistas especializadas e em compilações. Seu campo de trabalho é a literatura argentina contemporânea, assim como o *nuevo cine argentino*, dentro do marco dos Estudos de Gênero.

³Segundo Sarah Barrow, o cinema do Peru exhibe, desde seus começos, essa tensão entre uma vida urbana e uma rural. Encena-se, sobretudo na cinematografia das primeiras décadas, o conflito entre uma visão idílica do mundo rural em contraste com os perigos da cidade de Lima, espaço delineado a partir da ameaça e da tentação (2005, p. 41).

Ao ficar encurralada na pergunta acerca de que imagem (negativa) do Peru se transmitia ao exterior mediante o tratamento desses temas locais, a crítica ficou fechada em uma polaridade clássica, codificada desde o século XIX como a oposição entre civilização e barbárie. Nessas primeiras aproximações, ficou velada a discussão acerca do gênero, profundamente imbrincada em ambos os filmes. Não é um dado menor, e uma aproximação a partir do campo dos Estudos de Gênero se faz indispensável. Tal desafio foi abordado em contribuições acadêmicas posteriores que reconheceram a contribuição capital dos longas de Llosa para uma discussão política e social que não obnubilasse as problemáticas ligadas aos coletivos⁴ de mulheres (Vélez, 2011).

Se bem a temática mais evidente em ambos os filmes seja a aculturação das populações andinas, assim como a conflituosa relação entre tradição e modernidade, é possível reconhecer uma série de mitos envolvidos na trama que apontam ao coração da cultura ocidental, como reconhece o trabalho de Juli Kroll (2009). Esse elemento pode explicar, em vários sentidos, sua boa acolhida para além das fronteiras do Peru. De todo modo, há um tema que é central: a violência de gênero emergente em um sistema patriarcal, algo que está presente em todas as sociedades atuais de maneira mais ou menos premente. Os filmes, ademais, falam da perda e do luto em um contexto de violência contra as mulheres, e da dificuldade de articular discursivamente o desejo por parte dos sujeitos femininos em uma situação de dupla subalternidade.

Para a presente aproximação ao assunto, é relevante notar a continuidade entre *Madeinusa* e *La teta asustada*; seu funcionamento como díptico. Esse caráter de unidade se encontra reforçado pela presença tão especial da atriz Magaly Solier. Em vários sentidos, tal coesão reúne os três níveis do olhar que Laura Mulvey (2001) havia distinguido em seu conhecido ensaio sobre o prazer visual: o do rosto, do mundo e do objeto⁵, e contribui ao propósito dos filmes na medida em que constitui a mediação empática entre o espectador e os serranos, os habitantes camponeses do Peru. Essa continuidade também implica um grau de identificação entre as perspectivas da diretora e a dos personagens principais em ambos os casos.

⁴O artigo de Irma Vélez se aproxima ao argumento principal deste texto, ainda que seu ponto de partida seja outro. Ela centra sua indagação na figura materna para codificar a violência política contra as mulheres no Peru sob a noção de um “matricídio” que é tanto físico como simbólico: “As mães e, por extensão, a filiação materna aparecem nessa filmografia como depósitos de uma memória coletiva matricida tanto no caciquismo falocêntrico local de um povo tradicional (*Madeinusa*) como nos lastros do terrorismo em Huanay (*La teta asustada*)” (2011, p. 28). Nesse sentido, reconhece a presença fantasmagórica da mãe, que funciona como motor da narração.

⁵O cinema, segundo Mulvey, contém estruturas de fascinação suficientemente fortes para permitir a perda temporária do ego, ao mesmo tempo em que produz um esforço simultâneo do mesmo. O prazer do espectador radicaria nesse jogo de eludir e, simultaneamente, se identificar com o que se vê. Um desses mecanismos é o do olhar “escópico”, o poder de observar sem ser observado e de reprimir o próprio exibicionismo sem se arriscar. O cinema de narração tradicional baseia sua efetividade no prazer escopofílico que tende a estruturar a divisão de papéis entre o homem e a mulher, em que o primeiro é sempre ativo e possuidor do olhar, enquanto à segunda lhe resta ser estruturante do desejo erótico e do fetiche visual. A conclusão de Mulvey é que o cinema apela a desejos que já estão inscritos no subconsciente, ao mesmo tempo em que reforça as estruturas patriarcais da sociedade. Mulvey abre a possibilidade de um olhar mais ativo ao se referir a três posições a respeito do olhar: a da câmera, a dos personagens dentro da tela, a do espectador. Uma de suas ideias é que o lugar do olhar define o cinema. Consequentemente, corresponde a ele a possibilidade tanto de exenciá-lo como de variá-lo. Isso permitiria que, na medida em que se produzam modificações na construção do olhar, se engendrem mudanças em direção a um cinema que questione os estereótipos de gênero.



Os filmes narram uma história centrada em uma mulher jovem, interpretada em ambos por Solier, quase uma menina em *Madeinusa*, um tanto maior em *La teta asustada*, o que demarca certo desenvolvimento de uma a outra. O primeiro longa-metragem tem como cenário a campina, enquanto o segundo se transfere aos subúrbios de Lima. A decisão de narrar histórias de adolescentes evidencia o reconhecimento de uma identificação entre o olhar da câmera e o olhar do personagem. Inclusive se Llosa expõe sua própria distância da matéria abordada, Magaly Solier funciona como uma mediadora entre esses mundos tão distantes. É uma decisão estética a que a adolescência serve ao objetivo de expressar esse lugar do interstício, dada a caracterização desse período como um tempo de mudança e de instabilidade. Essa decisão estética cumpre um papel central na proposta do filme, no sentido de desestabilizar o sistema de representações codificado a partir de uma estrutura patriarcal falocêntrica, como será visto a partir de Judith Butler (2006), o que adquire significação em outros planos.⁶

Para responder a certas objeções à diretora no que concerne a seu posicionamento narrativo, vamos tomar como ponto de partida algumas noções sobre o olhar cinematográfico que já foram bastante debatidas. À pergunta sobre a especificidade de um olhar feminino atrás da câmera soma-se a de até que ponto é possível gerar mudanças nas formas pré-estabelecidas de olhar. Vamos centrar a questão do olhar em uma particular construção das personagens principais mediante a qual se coloca ênfase em sua condição de adolescentes. A ideia de um “olhar adolescente” com características diferenciadas se enlaça à tese que Judith Butler expõe em seu ensaio *O grito de Antígona* (2001). Butler volta a essa figura mítica para se referir a um tipo de demanda colocada na boca de um sujeito que se situa fora da norma social; que coloca a aberração no próprio coração da norma. As protagonistas de Llosa se comportam seguindo alguns dos aspectos que Antígona oferece como paradigma de transgressão. Fazem isso através de sua constituição como sujeitos abjetos, em termos de Julia Kristeva (1988), ou monstruosos, seguindo a Butler. A confrontação entre os dois filmes fez emergir um elemento que resulta chamativo, a saber, a configuração das figuras de Madeinusa e de Fausta a partir da voz, mediatizada pelo canto. Seguindo as reflexões sobre o uso da voz de Michel Chion (2004) e de Kaja Silverman (1988), veremos como foi utilizado o recurso do canto para identificar determinadas estratégias femininas de empoderamento, não só como formas de resistência, mas, também, colocadas a serviço da construção de laços sociais. O canto é um instrumento ao qual recorrem essas jovens devido às restrições a que estão submetidas pelo sistema patriarcal. Além disso, ainda é um meio para estabelecer outros tipos de vínculos, tramados a partir de uma matriz feminina.

Meninas terríveis

Madeinusa Machuca (Made) é uma garota serrana de 14 anos que vive com seu pai, o prefeito do povoado, e com sua irmã Chale, em uma localidade imaginada que se chama Manayaycuna.

⁶Essa ideia reforça a definição que faz Irma Vélez da estética de Llosa como uma ética, na medida em que a diretora confere ao espectador um papel participativo. Vélez se refere a uma estética participativa do olhar, posto que Llosa sustenta uma possível transformação dessa instância. A crítica de Vélez se concentra na noção de obscenidade, aquilo que pode ser mostrado e aquilo que não, na maneira como Llosa trabalha questões políticas de violência contra as mulheres (Vélez, 2011, p. 42) não só para romper as limitações de um olhar atravessado pelos preconceitos, como para superar as obscenidades da memória.

Esse lugar é fictício e o nome inventado quer dizer, em quéchua, “o povoado onde ninguém entra”. A ação, bastante concentrada, acontece em alguns dias, nos quais o lugarejo se prepara para celebrar a festa do “Tempo Santo”. Esse costume, que existe no âmbito andino, foi absorvido pela ficção, mas não de maneira literal. No relato, refere-se a um lapso que transcorre entre a Sexta-Feira Santa e o Domingo da Ressurreição. A festa aparece mostrada em seu caráter ritual e comunitário. Todo o povo participa mediante uma *mise en scène* que inclui uma série de passos a serviço de uma grande representação coletiva. O núcleo da celebração se condensa na crença de que, durante as horas transcorridas entre a morte e a ressurreição de Cristo, como a divindade está morta, se suspende todo controle sobre a moral. Como Cristo não pode ver, nesse breve intervalo a noção de pecado não existe. A partir do marco real do sincretismo, produto ou consequência da Conquista, trabalha-se com a ideia de festa popular em que confluem elementos religiosos e pagãos.

Não é difícil reconhecer nesse “Tempo Santo” o Carnaval, que suspende, durante um período, a temporalidade habitual. Essa ideia se encontra reforçada, no filme, pelo personagem do ancião que marca a passagem dos minutos em um relógio construído para esse fim. O tempo que rege é outro. Aparece controlado, mas, simultaneamente, se abisma para permitir o descontrole. Outro aspecto temporal encontrado é o cíclico. Porque, como toda festa ritual, leva-se a cabo uma vez ao ano, dando lugar a essa outra forma de temporalidade, a da natureza e do cosmos. Como no Carnaval, a essência da festa é gerar um mundo ao contrário.⁷ Isso se reflete na cerimônia na qual os homens principais do povoado se submetem a uma castração simbólica, permitindo que suas gravatas sejam cortadas, enquanto as mulheres se utilizam do poder de escolher o par para essa noite. E, quanto ao tema do descontrole, embora a festa comece como uma série de formalidades, com o correr das horas e o consumo de álcool o que se produz é o abandono aos instintos e ao prazer pela queda.⁸

Madeinusa busca aproveitar essa conjuntura para partir de Manayaycuna. Favorece-a a aparição de Salvador, um jovem limeño que chega ao povoado por acidente. A adolescente, que parece viver fascinada por tudo que provenha de Lima, decide usá-lo para sua estratégia de fuga. Essa é a situação inicial e desencadeadora do relato. Madeinusa consegue abandonar o vilarejo tomando o lugar de Salvador, nome que parece remeter a outra ironia: a fuga à grande cidade só pode vaticinar mais penúrias para a jovem camponesa.

Aqui é onde o fio da trama é retomado por *La teta asustada*, cuja protagonista é Fausta, uma jovem serrana instalada em um dos bairros periféricos de Lima. A história começa com a morte da mãe. Gira sobre as cerimônias do enterro e as dificuldades para concluí-las. Confronta-nos, de novo, com um tempo detido, ante a impossibilidade de concretizar o luto. O conflito radica em que Fausta não pode cumprir o desejo de sua mãe de ser enterrada em seu povo de origem, por não contar com o dinheiro necessário. Esse é apenas o aspecto formal de dita impossibilidade. Na verdade, há outra

⁷Quanto à utilização da festa, Gisela Manusovich (2010) argumenta que ambas as narrações mostram o lado negativo da mesma, aquilo que deve ser disfarçado mediante um tratamento espetacular para ocultar o horror do que não pode ser assumido. Maquia-se o intolerável.

⁸O tópico desse uso particular do álcool e seu significado para as culturas andinas é desenvolvido no artigo de Juli Kroll, quem o analisa a partir de sua relação com uma determinada consciência dos ciclos e dos laços com o terreno. Kroll descreve as cenas em que os homens consomem álcool e estão urinando como uma expressão da continuidade entre tomar algo da terra e devolver um elemento vital em forma de compensação. Isso expressa uma concepção dessas duas esferas, o sagrado e o profano, como coexistindo (Kroll, 2009, p. 116).

questão que é a nomeada pelo título: a lenda da “teta assustada”, relacionada ao mito popular da existência de uma maldição transmitida através do leite materno, resultado dos estupros e vexações padecidos pelas mulheres durante as lutas que assolaram o Peru nos anos 1980.⁹ Fausta sabe que sua mãe foi estuprada estando grávida dela, o que a converte em vítima da maldição. Dessa maneira, aparece como assinalada por seu entorno, que a trata como a uma espécie de peste.

A jovem consegue um trabalho como empregada em uma casa de um bairro elegante. Sua chefe, Aída, é uma compositora a quem vemos em um momento de falta de inspiração. A presença de Fausta lhe oferece a possibilidade de encontrar o tema musical tão desejado – porque Fausta canta uma canção que a mulher termina roubando para apresentá-la como própria. Na casa, a moça logra se conectar com a presença benéfica do jardineiro, com quem pode se comunicar em quéchua e, a partir disso, estabelecer um laço de confiança.

Como já se disse, há uma certa continuidade e uma forma de evolução entre os dois filmes. O primeiro se dá por meio do protagonismo de uma mulher jovem; vínculo reforçado pelo fato de que se manteve a atriz, o que foi um acerto estilístico – não apenas pela sensibilidade que Magaly Solier imprime a ambas as personagens. Sua versatilidade no uso dos idiomas quéchua e castelhano desempenha uma função mais que incidental. A evolução aparece sugerida nas etapas dessa figura principal: uma quase menina como Madeinusa, um pouco maior como Fausta. Também se encontra trabalhada na linha narrativa que tem a mãe como centro. Em *Madeinusa*, a mãe é uma ausência, um signo vazio ao qual se enche com conteúdos diversos, como em *La teta asustada* é um vazio ominoso porque está morta. Aparece de corpo presente, mas, enquanto ponto de fuga, é uma carência. A mãe, curiosamente, é o que conduz ao movimento – motiva a fuga de Madeinusa; põe Fausta em ação, em um périplo que a leva de volta à serra. Dá-se um movimento de ida e volta, centrado na figura materna.

Articulação da voz a partir do canto

A voz adquire relevância, sobretudo, se levamos em conta o motivo da mãe. Um dos traços centrais na configuração das protagonistas será o canto. Em ambos os casos, é o que produz a ligação com a mãe ausente. Isso nos leva, de maneira direta, às reflexões de Michel Chion que, em seu livro *La voz en el cine*, dedica um dos capítulos à questão da relação entre a voz e o “Mito da Mãe”. Chion se centra na voz falada enquanto personagem, dando lugar a uma categoria que ele denomina “acusma-ser”, que se refere a uma entidade que tem voz, mas não tem corpo. Sua argumentação resulta útil para compreender o uso do som na construção da ficção no cinema, o que revela, por sua vez, fatores que não costumamos levar em conta em nosso sistema usual de percepções, muito orientado às hierarquizações que a ordem visual impõe.

⁹Llosa baseia seu relato ficcional em uma pesquisa realizada pela antropóloga norte-americana e professora associada da Universidade de Harvard, Kimberly Theidon. O resultado dessa investigação foi plasmado no livro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004). Também pertence a Theidon a denominação “teta assustada” para se referir ao trauma produzido em várias zonas andinas pelos estupros massivos e abusos a mulheres e meninas camponesas, tanto por parte do Exército como pelo Sendero Luminoso.

Ao tentar pensar a voz, Chion nos lembra que esse “estranho objeto” faz parte do que Jacques Lacan categoriza como “objeto a”. É um dos objetos fetiche, suscetíveis de serem utilizados para coisificar a diferença. A voz, enquanto objeto, pode servir na hora de provocar efeitos de inquietação. Em particular, isso se aplica aos sons dos quais não podemos ver a fonte de origem. A voz humana constitui o fator que estrutura o espaço sonoro que a contém. Ademais, o ouvido é omnidirecional, diferentemente da visão – e funciona desde o estado fetal, portanto, muito antes que a vista. Nesse estágio, se capta a “voz da Mãe”, de modo que o ouvido ficará ligado, desde sua origem, ao “limbo do inominável” (Chion, 2004, p. 29). Essa figura da mãe representa uma das instâncias do “acusmase”, a voz sem corpo que, devido a sua imaterialidade e ubiquidade, encontra-se revestida de um poder especial. É percebida como onisciente e onipotente.

O vínculo com essa voz pode originar a ambivalência das sensações diante dela. Ao evocar uma série que tem como base a “tela umbilical”, chega a gerar uma sensação próxima ao medo. Chion opina que a voz poderia assumir, imaginariamente, o relevo do umbigo em sua função de vínculo nutricional. Por sua vez, todo o sistema que se refere aos laços com a origem ou aos laços intrafamiliares fica submetido a essa voz da mãe. Por último, a voz, enquanto ligada àquilo que não tem limites, encontra uma analogia na água. Essa série que se arma ao redor da voz e que remete a um vínculo pré-natal pode ser associada a imagens que vão do abrigo ao afogamento. Por isso, o uso da voz como recurso costuma ser interpretado no cinema, segundo Chion, para sugerir ideias de resgate e de reunificação – mas, também, como “convite à perdição”.

A teórica Kaja Silverman retoma essa linha desenvolvida por Chion para se referir à voz feminina no cinema. Considera que o tropo da voz materna como invólucro sonoro que rodeia e abriga a criança é parte constitutiva de uma fantasia cultural muito forte. Essa ilusão gerada pela voz se caracteriza por sua natureza ambígua, um aspecto com o qual Silverman concorda com Chion. O mundo do pré-natal contido nessa imagem do invólucro da voz materna se identifica com o caos originário. Uma das consequências disso implica trasladar o suposto subdesenvolvimento perceptivo e semiótico da criança ao âmbito da mãe. Depois, será contraposta à área que compete ao pai, quem impõe o *logos*, portanto, o significado e a ordem. Porém, à mãe só lhe cabe a impotência discursiva – daí que sua voz nunca apareça como articulada pela linguagem.

Em ambos os filmes, as adolescentes protagonistas cantam. Fazem-no em quíchua, a língua “materna”, que aparece de forma intermitente junto ao castelhano da cultura tanto imposta como sobreposta. Made e Fausta utilizam essa possibilidade de flutuar entre ambos os espaços linguísticos que delimitam sendos espaços culturais. Isso implica uma forma de empoderamento, porque lhes permite manejar uma competência que os habitantes de Lima não possuem.¹⁰

¹⁰Juli Kroll (2009) nota que o uso bilíngue da canção desdobra um jogo duplo entre a ideia de passividade, expressada em castelhano, e de agenciamento, transmitida em sua linguagem original, em que o quíchua funciona como um instrumento de poder.

Madeinusa canta a Salvador misturando o quéchua e o espanhol. A través do quéchua, introduz uma mensagem cifrada que nós, como espectadores, recebemos graças às lendas, mas que Salvador não chega a compreender. Ali aparecem as verdadeiras intenções de Made, seu duplo propósito que expressa um agenciamento e manifesta um caráter que pouco tem de submisso. Ela sabe muito bem quando lhe convém não ser compreendida. Brinca de mostrar, sem revelar. Esse saber é um poder que utiliza contra os homens. Madeinusa recorre ao emprego da “mascarada” tal como a entende Joan Rivière: a *mise en scène* de uma feminilidade artificiosa (Kuhn, 1994, p. 214). Seu objetivo é seduzir ao limeño. Faz isso refletindo o que se supõe que ela deva representar como mulher frente ao homem e como *pueblerina* frente ao personagem urbano.

Quanto a Fausta, o canto é veículo narrativo de sua trágica história, que é a de seu povo, mas, especialmente, a das mulheres violadas. A mãe transmite esse relato antes de morrer e, com ele, uma pesada herança. O filme abre com um diálogo cantado entre mãe e filha, com o que se ressalta essa ideia do canto como representativo do “Mito da Mãe” descrito por Chion. Fausta também vai narrando suas próprias experiências por meio do canto e, assim, tomamos conhecimento do método que escolhe para se proteger ante um possível estupro, que consiste em enterrar uma batata no útero.

O canto que Fausta entoa enquanto trabalha na mansão limeña se chama *Canción de la sirena* [Canção da sereia], o qual introduz de modo explícito um mito de longa estirpe ocidental ligado ao ato de cantar. Nessa canção, narra-se a história de uma sereia que faz um pacto com os músicos: estes, para acessar a criação, devem fazer um contrato com ela, a quem pagam um grão de quinoa por ano. É um sistema de exploração que submete a sereia a uma virtual escravidão. Mediante essa canção, trabalha-se *en abyme* a questão da apropriação autoral como forma atualizada de se referir à exploração que a Conquista da América produziu e segue produzindo sobre o território e sobre os corpos do continente. A compositora Aída escuta Fausta cantar e promete pagar-lhe com as pérolas de um colar arrebatado, em clara alusão às sementes de quinoa. A limeña consome o espólio depois do concerto, já que obteve o que queria. Fausta, apesar da violência que sofre, se reposiciona do lugar de vítima e se utiliza de alguns dos recursos que têm à mão para recuperar o que lhe pertence. Através desse relato, o filme elabora um julgamento acerca do discurso do nacional e questiona a noção de mestiçagem. A hibridação de elementos originários e ocidentais serve ao propósito da mulher branca, cuja posição privilegiada não faz outra coisa que perpetuar o sistema colonial sob uma forma glamorosa.

A figura mítica das sereias que é evocada na canção se insere em uma série semântica que identifica o monstruoso com o feminino. O principal do mito é o caráter temível desses seres híbridos, a partir da característica do traiçoeiro. Kroll (2009), por outro lado, nos lembra que a sereia é uma figura ligada ao luto na tradição clássica. Assim, aparece mencionada nas *Metamorfoses* de Ovídio e na tragédia *Helena* de Eurípides. Em geral, os relatos que as têm como protagonistas se erigem como chamados à racionalidade, ao comedimento e ao autocontrole – o que implica um retorno à ordem patriarcal.

A equação que coloca a mulher junto ao canto conduz à sereia. Uma mulher que canta é uma mulher que tenta seduzir ao homem e cujas intenções costumam ser colocadas em dúvida, como se vê

na cena em que Made canta a Salvador. Fausta, embora em primeira instância não faça uso do canto para seduzir, logra atrair a atenção da compositora e a envolve em sua própria trama, que se converte em um jogo duplo. O aspecto que pode ser retomado do mito é, em ambos os casos, o tema do desejo que se expressa por meio do canto.

Maternidade: luto e melancolia

A linha centrada na questão da mãe ausente remete ao tópico do luto não realizado como consequência dessa falta e da subsequente melancolia.¹¹ Em *Madeinusa*, a ausência da mãe encontra-se manchada por uma profunda ambiguidade, já que nunca se menciona a causa. A primeira impressão é que ela escapou para Lima. Mas, também, é sugerido que poderia ter desaparecido contra sua vontade. Os brincos que lhe pertenceram exibem um forte caráter de objeto fetiche. Reforçam o vínculo entre a mãe e Made, e são um sinal visível de melancolia.

O peso da ausência da mãe adquire um duplo sentido nefasto. As duas filhas não só ficam encarregadas das pesadas tarefas do lar, mas, ainda, devem assumir o papel marital, justificando-se, assim, o incesto. Essa falta provoca, portanto, uma série de conflitos. O pai coloca as filhas em uma posição que desestabiliza os laços de parentesco. Em outro plano, provoca um reforço da rivalidade entre as irmãs. Os ciúmes de Chale vão ser o desencadeador da tragédia. Por seu turno, a razão pela qual Made deseja ir de Manayaycuna a Lima é recuperar a mãe. Isso é colocado em evidência por meio de seus “tesouros”, os objetos de desejo que ela armazena em um cofre, espécie de altar *kitsch*. É uma alusão à caixa de Pandora que, quando se abre, deixa sair todas as paixões e as desordens ao mundo.

A rebelião de Madeinusa adquire a forma da mascarada no sentido de Rivière antes mencionado, e se desdobra de várias maneiras ao longo do filme. Em um primeiro aspecto, refere-se à capacidade da garota de impostar aquilo que pensa que os demais esperam dela, como se vê em várias cenas com Salvador. Somos testemunhas da defasagem entre o que o rapaz crê sobre os camponeses, com sua forte carga de preconceito, e o que os personagens, na verdade, sabem e mostram. A posição do limeño é exibida como claramente deslocada diante dos outros – não só na relação com Madeinusa, mas com respeito ao pai desta, como se vê na cena do sótão. O segundo aspecto tem a ver com o tema da virgindade, mediante o qual, de modo concreto, se trabalham questões de gênero. Made tem que personificar a Virgem Maria justo no momento em que está a ponto de perder sua virgindade pelas mãos do pai. Há toda uma *mise en scène* na que participam as outras mulheres do povoado, adaptadas ao sistema patriarcal e cúmplices dele, a serviço do disciplinamento dos sujeitos. Madeinusa não só busca transgredir essa sujeição através de gestos simbólicos (vestir os brincos da mãe, usar como escapulário a foto Polaroid que Salvador tirou dela), mas realiza atos muito concretos. O mais cru é o de materializar

¹¹Em um célebre texto de 1915, Sigmund Freud procura deslindar ambos os afetos a partir de suas particularidades. Define o luto como a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente. Não é considerado uma patologia, embora provoque numerosos desvios do que seria uma conduta normal. A melancolia, por sua vez, aparece como um estado de ânimo doloroso que acarreta a inibição de várias funções, assim como o desinteresse pelo mundo exterior. Diferentemente do luto, exhibe uma perturbação do amor próprio, porque o estado de perda se traslada ao eu. A melancolia se gera quando, ante a perda do objeto amado, a libido não muda de objeto, mas o internaliza. Implica um rechaço do luto e uma incorporação da perda.

seu primeiro encontro sexual com o forasteiro, para arruinar esse ato iniciático do pai. Aqui, de novo, confrontam-se o preconceito e a ignorância do limeño com um saber local e subalterno altamente subversivo.

Deve-se dizer, a respeito do tema da mascarada, que o problema de Madeinusa radica em não contar com os meios expressivos e os parâmetros conceituais para dar inteligibilidade a seu desejo. A moldura religiosa, desde a iconografia, mas, também, quanto a seus paradigmas de tempo e espaço, é o único instrumental que possui. A cena final é chave para entender esse significante que está circulando, mas não adquire uma forma precisa. Após envenenar o pai, botar o assassinato na conta de Salvador e escapar, vemos Madeinusa no caminhão, único veículo para sair de Manayaycuna. Ela está sentada no lugar que, antes, era ocupado por Salvador. Conseguiu “roubar-lhe o coração” como anunciava na canção e o substituiu. Usa os brincos quebrados que sobreviveram à destruição do pai. Usa, ainda, a trança que lhe fora cortada por sua irmã Chale em um arrebatado castrador. Na última cena, a assistimos concentrada no gesto de atar essa trança a uma boneca. Vemos seu sorriso satisfeito e algo sinistro quando diz que vai a Lima. Em grande medida, é possível afirmar que Madeinusa se encontra presa na melancolia pela mãe. Introjetou sua figura, a qual leva consigo como uma forma de mascarada – a mascarada da maioridade, nesses brincos destrocados. Mas, também, a da maternidade, na fruição com que abraça a boneca. E a tentativa de atar a trança que lhe foi cortada é um signo evidente da impossibilidade de cura para suas próprias feridas.

Quanto à Fausta, a sua é uma clara *mise en scène* da situação de luto irrealizado e melancolia, o que aparece metaforizado na lenda da “teta assustada”. Esse luto é coletivo, não só pessoal, porque se refere a uma série de mortes, tanto de homens como de mulheres, das quais os habitantes serranos foram vítimas. Fausta não foi uma testemunha direta, contudo, se erige como porta-voz dessas vítimas. Recebeu, desde o espaço intrauterino, a herança dos crimes sem justiça. É a voz materna que se encarrega de transmiti-la para que não caia no esquecimento. Esse esquecimento ao que se lançam os que a rodeiam, aqueles que, como a família de seu tio, emigraram a Lima e tentam recriar com maior ou menor sucesso os usos e os costumes dos povoadores da urbe. O tio argumenta que, em Lima, a situação é diferente e os tempos mudaram. Contudo, não consegue convencer Fausta, que padece, na cidade, de variadas formas de incompreensão. Em primeiro lugar, a jovem é discriminada pelo discurso médico, incapaz de sair de sua matriz cientificista e insensível à multiculturalidade. Mas, sobretudo, na figura da empregadora que explora, a partir de sua situação privilegiada, aqueles que considera meros subalternos. Para Fausta, cantar é um meio de sobrevivência frente aos horrores padecidos e que ela vê reatualizados na foto do militar, provavelmente pai de Aída, exibida no dormitório. O corpo de Fausta leva inscritos esses horrores, não só na evidência direta do sangue que lhe brota quando sente medo. Também no vazio uterino que deve levar uma batata, o que reflete o pânico ante uma violação.

Fausta, como Madeinusa, exhibe uma consciência cabal de seu corpo, de sua dignidade, mas também da violência que se exerce neles. Por isso, escolhe se converter em um ser abjeto mediante a metodologia da batata. Ao longo de todo o filme, as atitudes de Fausta não deixam dúvidas a respeito da dificuldade de concretizar o ato do enterro. Ao espectador fica, então, aberta a interrogação acerca desse luto. O final dá uma resposta esperançosa no que concerne a uma possível cura.

Fausta recebe do jardineiro uma planta de batata que já está florida, o que é uma forma de mensagem entre eles e remete a um diálogo anterior. Aproxima-se para cheirá-la; a acaricia com o nariz a partir do ângulo superior esquerdo do quadro. Essa cena alude à aparição inicial de Fausta no filme, quando faz um gesto semelhante para se aproximar de sua mãe inerte. Só que, agora, a batata está fora dela e floresce.

O retorno de Antígona

Nos dois filmes, a estrutura apresenta uma forma circular, embora resulte evidente que esse círculo não se fecha de maneira idêntica, mas se gerou uma variação. Em termos de Butler, isso poderia ser interpretado como um pequeno deslocamento a respeito da norma. Não supõe, de modo direto, uma “ressignificação radical”. Porém, há, sim, um movimento que implica por si mesmo uma mudança. Tem a ver com a busca de novos marcos de inteligibilidade para os sujeitos, neste caso, femininos. É o que Butler propõe a partir de sua análise da figura de Antígona.

Em seu ensaio *El grito de Antígona*, a crítica norte-americana concebe a filha de Édipo como paradigma de transgressão. Antígona, diz Butler, coloca a aberração no próprio coração da norma. Não se levanta, em termos de igualdade, em uma mera oposição à Lei, seja esta humana ou divina. Coloca-se por fora de toda Lei universal. Antígona desbarata as representações de gênero através de um empoderamento que implica uma ruptura consciente do cânone sexual. Daí o apelo de “viril”. Instala-se frente ao Estado, a cara visível da sociedade civil, para fazer uma reclamação que é, ao mesmo tempo, reivindicação, afirmação e alegação. Esse gesto é algo mais que uma forma de rebeldia ante um Estado autoritário. Aponta à inscrição do inédito no corpo social, assim como a uma reafirmação a partir de sua outredade. A jovem filha de Édipo se coloca nos limites da inteligibilidade, uma questão que está no centro da reflexão de Butler e que tem a ver com as condições de habitabilidade dos sujeitos. Nesse mostrar os limites da representação e da representabilidade, inscreve-se o gesto político que consiste em pôr em evidência os contornos do que é considerado humano, para dissipá-los e ampliá-los. Segundo palavras de Butler, “para voltar a alcançar o humano em outro plano, o humano deve se converter em algo estranho a si mesmo”, adquirindo, inclusive, o grau de “monstruoso” (Butler, 2006, p. 271).

Madeinusa corporifica essa monstruosidade ao assassinar o pai; Fausta, em seu intento de se converter em abjeta mediante o truque da batata. A obsessão de Fausta que, contra toda lógica (do sentido comum, do progresso, da *ratio* econômica, de seu universo social), tenta enterrar a mãe sob seus termos, aponta de modo direto ao relato de Antígona. Madeinusa também atua contra a racionalidade tanto serrana, quanto limeña – mas, sobretudo, contra a lógica de uma sociedade organizada a partir de férreas estruturas, cujo sustento provém de um modelo configurado a partir do patriarcado. Ambas as jovens se negam a aceitar as condições de submissão, seja as que provenham de uma sociedade ancestral e estamental, ou da moderna sociabilidade urbana, mais dinâmica e hedonista. Debatem-se contra as formas de normatividade e de subalternização que, desde o começo da vida até sua finalização, são prescritas aos sujeitos femininos sobre como devem se comportar. As breves margens de liberdade que essas sociedades outorgam como paliativo também são rechaçadas por serem

insuficientes. É evidente que, para essas jovens, a habitabilidade não pode se definir a partir dos marcos impostos por uma festa anual, mesmo quando esta subverte, por um momento, a temporalidade habitual. Nem, tampouco, a partir de uma cotidianidade marcada pelo ritmo que pauta a estrutura laboral. Tanto Madeinusa como Fausta se erigem contra esses sistemas que, desde o outro lado, são exibidos como paradigmas únicos, seja os que permaneçam no mundo arcaico ou na nova sociedade de consumo.

Para concluir, ante a pergunta de se o olhar de uma diretora mulher marca alguma diferença, podemos comprovar que é possível, mas sob determinadas condições. Claire Johnston (2000) já se perguntava sobre isso nos anos 1970 e sua resposta era afirmativa, na medida em que se tomasse consciência do poder de manipulação que essa tecnologia oferece, assunto que foi bem debatido por todas as críticas de cinema feministas. Johnston opina que uma maneira de contra-arrestar a conversão da mulher em objeto operada pelo cinema clássico pode ser obtida por meio da liberação das fantasias coletivas. Butler agrega que a fantasia “é o que nos permite imaginarmos a nós mesmos e aos outros de maneira diferente; é o que estabelece o possível excedendo o real; a fantasia aponta a outro lugar e, quando o incorpora, converte em familiar a esse outro lugar” (2006, p. 51).

O cinema feito por mulheres, para ser um “contracinema” em termos de Johnston, tem que plasmar um trabalho feito a partir do desejo. O olhar de Claudia Llosa circula por vários universos, alguns mais próximos, outros mais alheios, mediante os olhos de Madeinusa e de Fausta. Suas duas personagens não se encontram fixadas, mas falam da precariedade das existências atuais em mundos submetidos a intensos processos de transformação. Corporificam a situação de sujeitos que realizam fortes questionamentos a uma estrutura de base, a do patriarcado. Não possuem, ainda, uma forma de inteligibilidade que lhes permita construir espaços alternativos. Recorrem ao que têm mais à mão, simbolizado pelo canto, através do qual se conectam com um âmbito que permite alguma forma de abrigo, por um lado, mas de subversão por outro. É o espaço da “Mãe”, no sentido como o descrevem tanto Chion como Silverman, ligado ao canto como pré-discursivo. Nos filmes, se materializa na língua “materna” quéchua. Isso não implica nem um movimento de retorno a um passado idílico irrecuperável, nem um avanço a um futuro supostamente inelutável, aniquilador das diferenças.

Ampliar a compreensão do humano para possibilitar a habitabilidade dessas formas do humano que costumam ser consideradas abjetas se propõe como uma abertura das possibilidades guiada pelo próprio desejo. No caso de Madeinusa, se expressa por meio de um agenciamento claro no sentido de escolher onde, como e quando exercer sua sexualidade. Quanto a Fausta, soma-se a essa exigência outra série que inclui trabalho digno, sustento por parte do Estado para necessidades consideradas elementares tanto para o desenvolvimento da vida como para a morte, proteção por parte desse Estado frente aos crimes cometidos em nome da política. No que diz respeito ao terceiro olhar, o do espectador, a inquietação que os filmes de Llosa provocam é um claro indício de até que ponto suas duas meninas resultam monstruosas. Encarnam o “sinistro”, no sentido propriamente freudiano, isso que, deliberadamente, deixamos fora de quadro porque não desejamos ver. Não obstante, elas logram ser escutadas, recuperando um saber para nossas sociedades que segue inscrito no corpo desses sujeitos abjetos. O sucesso dos filmes de Llosa pode falar de muitas coisas simultaneamente,

contraditórias e dinâmicas. Mas é muito alentador que essa voz tenha logrado transcender fronteiras – e que não seja por força melodiosa, mas que possa abrir uma brecha sobre a superfície plana da indústria cinematográfica.

***Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha**

Bibliografia

- BARROW, Sarah. "Images of Peru: a national cinema in crisis" in SHAW, Lisa e DENNISON, Stephanie (eds). *Latin American Cinema*. Jefferson (North Carolina)/Londres: McFarlane & Company, 2005.
- BUSTAMANTE, Roberto. "El juego de máscaras en *Madeinusa*" in *Argumentos. Coyuntura*, ano 01, número 07. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.
- _____. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- LAURETIS, Teresa di. *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- DOANE, Mary Ann. "Film and the masquerade: theorizing the female spectator" in KAPLAN, Elizabeth Ann (ed). *Feminism & film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- JOHNSTON, Claire. "Women's cinema as counter-cinema" in KAPLAN, Elizabeth Ann (ed). *Feminism & film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1988.
- KROLL, Juli. "Between the 'sacred' and the 'profane': cultural fantasy in *Madeniusa* by Claudia Llosa" in *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, volume 38, número 02 Tempe: Arizona State University, 2009.
- KUHN, Annette. *Women's pictures. Feminism and cinema*. Londres/Nova York: Verso, 1994.
- MANUSOVICH, Gisela. "*Madeinusa* y *La teta asustada*: el borde de la Fiesta" in blog pessoal *El cine en la mirada*, 09 de março de 2010. Disponível em: <http://elcineenlamirada.over-blog.com/article-madeinusa-y-la-teta-asustada-el-borde-de-la-fiesta-46352067.html>.
- MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema" in KAPLAN, Elizabeth Ann (ed). *Feminism & film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. "*Madeinusa* ¿la imposibilidad del Perú?" in blog pessoal dentro do site *La Mula*, 05 de outubro de 2006. Disponível em: <https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2006/10/05/madeinusa-la-imposibilidad-del-peru/gonzaloportocarrero/>.
- SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- THEIDON, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

VÉLEZ, Irma. "Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa" in *Lectures du genre*, número 08 – Imageries du genre. Tours: Université François Rabelais, outubro 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/8248461/MATRICIDIO_Y_OB_-_SCENIDAD_EN_LA_EST_%C3%89TICA_DE_CLAUDIA_LLOSA.

ZEVALLOS-AGUILAR, Juan. "Madeinusa y el cargamontón neoliberal" in *Wayra*, ano 02, número 04 – Imágenes de lo andino. Uppsala: Grupo Perú del Centro de Estudios y Trabajo América Latina (Cetal), 2º semestre 2006. Disponível em: http://www.cecies.org/imagenes/edicion_131.pdf.





ENTREVISTA: LAÍS BODANZKY¹

Miguel de Almeida: Laís, você fez Cinema na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Porém, você é filha de um grande cineasta, Jorge Bodanzky. Qual é a influência dele sobre o início do seu trabalho e, inclusive, o seu direcionamento?

Laís Bodanzky: Bom, toda influência que você possa imaginar, né... (risos).

MA: Total.

LB: Total, assim... eu pensava, claro, sobre escolher a minha profissão... eu sempre observei o meu pai no dia a dia dele, no trabalho dele. Então, acho que quando eu fiz a escolha, de certa forma eu sabia muito bem como era essa profissão. Quando eu entrei na faculdade de cinema, eu me lembro de alguns colegas muito decepcionados com o que é o “fazer” do cinema; muita gente confunde um pouco gostar de assistir, ou de ler sobre, ou de comentar um filme, com o “fazer”. É bem diferente, né?! Exige muito; ainda por cima, quando eu fiz faculdade de cinema, era uma época que... não tinha muito glamour. Hoje, eu acho que, de certa forma, o cinema brasileiro conquistou um espaço muito bacana – no Brasil e fora – que recuperou o glamour do cinema feito no país. Quando eu fiz faculdade de cinema não tinha nada disso... então, era muito, muito complicado mesmo, você falar “eu quero, eu gosto, é isso que eu vou fazer”, bancar isso, bancar com a sua família... e falar “é uma opção de vida, uma opção financeira”. E eu via muitas vezes muita gente desistindo do curso, por conta disso...

MA: Quer dizer, quando você escolheu ser cineasta, você já sabia o tamanho da brincadeira.

LB: Eu sabia, claro, de observar, o quanto era... os projetos demoram. O glamour está só na tela, quando o filme é exibido e, às vezes, não necessariamente você recebe os aplausos, às vezes vem a vaia também. Não é fácil conviver com isso, com a crítica. Observando meu pai, no cotidiano dele, vendo anos passarem para realizar um projeto... a emoção pela qual você passa; você pode ir tanto para a euforia como para a depressão muito rapidamente pela dificuldade que é, porque é uma profissão que é totalmente ligada ao emocional, então você tem que ser bem zen... (risos)

MA: Por exemplo, no *Cartão vermelho* [1994], que vem a ser o seu primeiro trabalho... é um curta, né?

LB: Isso.

¹Transcrição da entrevista com Laís Bodanzky, em episódio da série *Sala de Cinema*. Direção e roteiro de Luiz R. Cabral. Direção artística e apresentação de Miguel de Almeida. Realização: SescTV. O programa, de 56 minutos, foi exibido em 2009, pelo SescTV, e pode ser assistido no site: <http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/lais-bodanzky/>.

MA: É um filme sobre o universo do futebol, do futebol de garotos, numa periferia, e daí tem a presença da mulher dentro desse time de futebol. Como você fez essa pesquisa? Porque, principalmente, sendo um tema estritamente masculino.

LB: É... a história do *Cartão vermelho*, na verdade, é baseada num conto que se chama "Daniel", da Jane Malaquias. E, na época, eu morava numa república, e a Jane morava lá também, e eu li esse conto dela. E me impressionou! Justamente pela força dessa personagem. O conto era tão bem escrito, eu entendi tanto aquela personagem na primeira leitura que ficou muito claro pra mim como eu poderia transformar isso num filme. Então, eu fiz uma pesquisa, mas eu acho que, mais do que uma pesquisa, eu fiz um bom casting, tive bons parceiros de trabalho e contei com uma atriz maravilhosa que é Camila Kolber – que se entregou totalmente a essa personagem que, para uma menina com a idade que ela tinha, entender "o que é o feminino", "onde está o feminino", era muito difícil, e ela era madura o suficiente para fazer esse papel. E foi uma relação muito bacana, linha direta com ela e com todo o elenco que eu tive a oportunidade de estar junto e preparar. Eu sempre me interessei pelo trabalho do ator. Antes de fazer cinema, fiz teatro com o Antunes Filho. E, primeiro, pensei em ser atriz, depois é que percebi que o meu barato era dirigir. E foi no CPT [Centro de Pesquisa Teatral], com o Antunes, que eu descobri isso. E, então, acho que o *Cartão vermelho* foi, pra mim, uma grande oportunidade para descobrir o trabalho do ator e, como eram todos ainda pré-adolescentes, eles estavam absolutamente entregues ao trabalho... acho que eu aprendi muito com *Cartão vermelho*; é o meu cartão de visitas no cinema.

MA: Você queria ser atriz. Daí você muda pra direção. Você estava fazendo teatro com Antunes Filho, depois vai pro cinema... como é essa mudança? Deixar de ser atriz para ser diretora, deixa o teatro e ir pro cinema, como se dá isso?

LB: Acho que foi uma mudança natural, um caminho natural, e o meu carinho pela atuação nunca foi embora; muito pelo contrário – uma das coisas que me dá mais prazer no cinema é a descoberta dos personagens, desde o roteiro, a escolha do elenco, e como auxiliar o ator a encontrar seu personagem, com ele, sendo parceira dele. Porque, como eu já fui atriz, eu sei a solidão do ator (risos) que não é fácil... e eu sei o quanto o ator precisa do olhar do diretor...

MA: Solidão e angústia, né...

LB: Solidão e angústia, exatamente. Então, eu me preocupo muito com esse colo necessário que um ator precisa ter no processo cinematográfico, muito mais que no teatro, porque no cinema é realmente... por mais autoral que seja um filme, é uma estrutura de indústria. Então o ator muitas vezes cai ali, ele se assusta. Sendo que, na minha opinião, em um filme – sem diminuir as outras áreas do cinema –, se você tem uma boa atuação, você pode ter uma fotografia mais ou menos, uma arte mais ou menos, que o ator segura muito bem a história. O contrário não: se você tem até um excelente roteiro, fotografia

deslumbrante, um grande figurino, uma arte incrível e o ator não te convence que aquilo está acontecendo de verdade na tua frente, não tem conversa.

MA: Dançou...

LB: Dançou. Então, o ator é a peça principal em um set de filmagem, não tem jeito.

MA: Láís, dá pra gente fazer um paralelo que seria o seguinte: no *Cartão vermelho* você tem uma moça que vai jogar futebol, que é um universo masculino, e você é uma diretora que vai pro cinema, que é onde tem poucas diretoras; no Brasil tem poucas diretoras. Dá pra gente fazer um paralelo desses?

LB: (risos) Acho interessante. Eu acho que é engraçado falar que tem poucas mulheres no cinema, talvez poucas diretoras... nem sei se são tão poucas assim, viu. Mas no cinema tem muita mulher! Nossa! (risos) Não falta mulher no cinema!

MA: ... mas dirigindo, atrás da câmera, criando esse... dirigindo equipe tem pouca, né?

LB: É, eu acho que... a primeira diretora que, pra mim, é muito importante é Tizuka [Yamasaki]; eu acho que ela é que rompeu de verdade... esse lado masculino do cinema, de uma patotinha, que ela até trabalhava junto, mas ela veio pra falar: "olha, vou dirigir do meu jeito, da minha forma".

MA: Tem a Tizuka, tem a Ana Carolina... mas ainda é pouca gente, né...

LB: Exato, Ana Carolina, Suzana Amaral, Tata Amaral...

MA: Posteriormente, né...

LB: É verdade.

MA: Na sua geração já tem você, já tem a Tata... agora, você acha que o cinema brasileiro se ressentiu, vamos dizer, do chamado olhar feminino na produção?

LB: Não, acho que não; eu acho sempre um pouco estranho falar isso. Do olhar feminino, olhar masculino, não consigo classificar dessa forma, não. Até porque tem tanta mulher envolvida no processo de trabalho, e a maneira como eu trabalho, que vem um pouco do que eu aprendi com o Antunes Filho, é justamente de ouvir o outro, e somar o olhar do outro com o seu... então, todo mundo da minha equipe comenta, palpita e eu vou filtrando e somando olhares: de um homem, de uma mulher, de várias idades, de várias funções. E aí a gente chega num resultado que é o resultado de um conjunto. Eu acho que um filme, por mais autoral que seja, é resultado do trabalho de uma equipe específica; se você mudar

alguém da equipe, o filme vai ser outro.

Pedro Duarte, cineasta: Láís, depois que você definiu a história que você quer conta, como é seu processo criativo? É rápido, demora, é participativo?

LB: Acho que cada filme tem uma maneira, cada roteiro pede uma maneira de trabalhar, de pesquisar... mas eu não tenho uma fórmula, não existe um manual. Eu trabalho muito com pesquisa, até porque, pra eu ter certeza da história que eu estou contando... eu não nasci sabendo, então eu preciso muito beber dessa fonte, daqueles que sabem mais, daqueles que estão pesquisando isso há mais tempo, ou aqueles que vivem com a própria pele aquele tema que eu vou abordar. Eu acho que eu flerto o tempo inteiro, na minha maneira de trabalhar, com os atores, com a busca da verdade, da interpretação... que a gente não perceba que ela está acontecendo, mas que esteja acontecendo de verdade na frente da câmera. E, para isso, também é muito importante a pesquisa – não só para a construção da história, mas para observar como eu vou construir o personagem, a maneira de ele existir, de sair do papel e criar dimensão. Então a pesquisa, para mim, faz parte de várias etapas: começa no roteiro, uma pesquisa imensa, e normalmente eu trabalho com o Luiz Bolognesi. Quando a gente acredita que “esse roteiro agora tá maduro, ele tá pronto!”, a princípio, a gente sabe que nunca tá pronto, mas a gente acredita... “chegamos em alguma coisa”, “não tenho vergonha de mostrar, esse dá pra mostrar”... (risos) e a gente mostra, e aí mostra pra públicos bem diferenciados, não só pessoas da área de cinema. Aliás, normalmente a gente gosta de ouvir opinião daquele que não é da área de cinema, e essas informações, os comentários, a gente normalmente escuta bastante; e não são fáceis de ouvir, e eles interferem na confecção do roteiro, e isso eu repito também na fase da pesquisa, da pré-produção, antes da filmagem, e depois, na montagem, eu também utilizo este método.

MA: Láís, o que é o projeto Cine Mambembe?

LB: O Cine Mambembe é um projeto que nasceu em parceria com o Luiz Bolognesi de exibição de cinema brasileiro, de filmes brasileiros; nasceu, primeiro, só exibindo curtas-metragens para um público que não costuma frequentar sala de cinema. Ou porque não tem cinema na cidade, ou porque as pessoas não têm dinheiro pra comprar o ingresso. Ele surgiu, primeiro, assim: nós, enquanto realizadores, curta-metragistas, percebendo que a gente só conseguia exibir os filmes – que demoravam tanto tempo pra fazer, custavam tão caro – em uma mostra, para os amigos, para os familiares... e essas poucas pessoas assistiam, e acabava aí. Era muito frustrante. E a gente resolveu sair exibindo, já que não existia o espaço de exibição fora desse circuito, dessa pequena bolha. E resolveu levar os filmes, e escolheu um segmento desse tal grande público, que é esse público que na época nem sabia que existia cinema brasileiro. E foi uma experiência importantíssima, a gente aprendeu muito! A gente não exibia só os nossos filmes, mas os filmes de colegas e outros clássicos do curta-metragem, e foram oito anos viajando pelo Brasil, interiorzão do Brasil, a gente foi até Belém do Pará com equipamento, um projetor 16mm, uma tela pequenininha...

MA: Direto de São Paulo pra Belém? Ou foram parando?

LB: Foram, no total, sete meses de viagem. Mas com interrupção, a gente veio pra São Paulo, ficou duas semanas, depois pegou estrada de novo, depois voltou, pegou de novo... mas, no total, sete meses de viagem, a gente foi até Belém.

MA: Você transformou essa experiência em um filme, um documentário, que é o *Cine Mambembe* [1999]. Eu me lembro, do *Cine Mambembe*, quando vocês vão a uma tribo de índios, acho que próximo de Caraívas e, após a exibição, vocês entrevistam uma índia e ela fala: “eu nunca saí daqui, mas tá bom aqui!”, referindo-se a São Paulo de um filme da Tata Amaral.

LB: Isso, *Viver a vida* [1991]. Eu acho que o cinema, o que é gostoso, pra mim... cinema é entretenimento, mas eu não consigo separar muito da educação. Porque, na hora em que você provoca uma reflexão, um olhar crítico, da vida, a pessoa... se transforma quando assiste àquele filme; de certa forma, você está formando uma pessoa, está educando essa pessoa. Você está formando um cidadão! Acho que o cinema é capaz disso, de formar uma pessoa. E eu já ouvi tantas vezes alguém falar: “tal filme mudou a minha vida”, porque ele fala direto com o coração, mas isso não quer dizer que ele é só diversão, ele não é só diversão. Também por isso eu acho que é importante, sempre, e eu penso muito nisso, quando eu vou contar uma história, que história eu vou contar, se eu estou dentro de um limite... não é um “politicamente correto”, de forma alguma, mas é pensando assim: aquele que vai receber essa informação é capaz de decifrar, de compreender, de se transformar, e de que maneira. Porque, às vezes, a gente pode, também – na ansiedade de querer a audiência, digamos assim –, extrapolar um pouco os limites; eu acho que é do nosso inconsciente. Eu me preocupo muito com a quantidade de filmes com violência, com tiros e filmes de terror que, pra mim, não sei... eu não consigo entender como é possível todo mundo dar esse mergulho no inconsciente de uma forma tão tranquila, e crianças assistindo isso e os pais achando normal; não consigo entender. É um limite perigoso, e eu acho que as pessoas não tem muita noção disso. Porque o cinema fala direto com o coração, então cuidado com o que você vai falar.

Monique dos Anjos, jornalista da Abril.com: Laís, você disse que cinema não é só entretenimento, também é educação. Pra você é possível abordar o preconceito, questionar determinados tipos de conduta, em qualquer gênero de filme?

LB: Eu acho que sim. Mesmo em um filme romântico, ou em uma grande aventura, ou mesmo em um filme de terror. Eu acho que, aliás, essa divisão de gêneros no cinema está, cada vez mais, deixando de existir. Os gêneros se diluíram; tem muito filme que são muitos gêneros dentro dele mesmo, o próprio *Chega de saudade* eu não consigo definir qual é o gênero dele. Então, eu acho que a informação, o respeito com o personagem, com os temas, pode ser colocado em qualquer história, você pode embutir isso... aliás, é um estado de atenção que o roteirista sempre tem que ter.

MA: *Bicho de sete cabeças*, uma adaptação de um livro [Canto dos malditos] do Austregésilo Carrano que trata da questão manicomial no Brasil, surge como pra você? É interessante que você veio do *Cine Mambembe*, anteriormente do futebol com *Cartão vermelho* e, de repente, cai nessa questão. Como surge essa sua simpatia pelo tema?

LB: Depois do *Cartão vermelho*, eu sabia que, pra fazer um longa (que eu queria), ia demorar. Ao invés de organizar um outro curta-metragem, eu resolvi que eu já ia batalhar o longa. E “que história contar?”, “que história contar?”, sempre foi muito difícil. Em paralelo, eu estava trabalhando de assistente de direção para um documentário sobre a saúde mental no Brasil, e foi muito... fiquei muito tocada com o tema. E, na pesquisa para esse documentário, eu conheci o livro do Carrano. Quando eu o li, foi um pouco parecido de quando eu li o conto da Jane Malaquias do *Cartão vermelho*: eu enxerguei um filme ali dentro. Nesse livro do Carrano, nesse grito que ele dá... essa história tem que ser contada, e eu sabia que a urgência dessa história é que ia fazer com que eu realizasse o filme. “Vou contar de qualquer maneira, porque o filme está lendo meu olhar artístico”.

MA: Láis, aí tem uma questão importante, porque você coloca o Rodrigo Santoro como personagem, protagonista do *Bicho de sete cabeças*, e o Rodrigo era basicamente um galã de novelas da tevê brasileira; eu sei que ele foi indicado pelo Paulo Autran, mas mesmo assim era um risco. Agora, em que momento você viu que o cara poderia carregar esse filme? E se mostrar o grande ator que ele... aliás, você o revela, né?! O filme o coloca em um outro patamar de interpretação.

LB: Eu acho que, claro, o olhar do Paulo Autran, pra mim, foi importante, porque é um grande ator que eu sempre respeitei, que eu busquei, que eu mostrei o roteiro e... o Paulo, suas palavras foram importantes; ele tinha trabalhado com o Rodrigo no *Hilda Furacão*, a minissérie. E ele falou, “olha, é um ator muito inteligente, e que vai entender esse personagem, eu acho que ele vai fazer muito bem”. Então, claro que, com esse empurrão do Paulo Autran, eu tirei todo o meu preconceito e, pra falar a verdade, eu não sabia quem era Rodrigo Santoro, porque eu não assisto muito à televisão. E aí eu assisti *Hilda Furacão* sem preconceito. Falei, “deixa eu ver um ator”, se o Paulo falou vou prestar atenção. E eu vi, já no *Hilda Furacão*, o quanto o Rodrigo tem uma interpretação cinematográfica, que eu explico como o detalhe no olhar, nos pequenos gestos; o tempo inteiro ele tem um texto, ele tem a palavra, mas a informação está no corpo dele, a intenção, o tal do subtexto está presente o tempo inteiro. Acho que para um ator que quer trabalhar com cinema isso é muito importante. Então, quando fiz o convite, eu sabia que ele era capaz.

MA: Você já se referiu à questão da caricatura, no caso do choque, na hora que o personagem Neto (de *Bicho de sete cabeças*) é submetido às sessões de choque. A construção daquela cena, você tinha referências disso sendo praticado?

LB: Eu não tinha...

MA: E como se constrói?

LB: Eu chamei uma enfermeira. E a gente construiu isso meticulosamente: “o quê acontece?”, “ah não, a pessoa baba!”, “ah, baba?”, então a arte providenciou alguma coisa que ele poderia salivar na hora do eletrochoque. “Ah! O corpo dele contrai dessa forma por causa disso, disso e disso... então se o eletrochoque é dado aqui, isso acontece...”, e o Rodrigo tinha toda a informação técnica. Mas, quando a gente rodou a cena, é como se você se esquecesse daquelas informações técnicas e deixasse o seu sentimento aflorar. Quando acabou o take, o primeiro take, o coração do Rodrigo veio na boca, disparou. Era uma carga, não só emocional, física também, respiração, muita respiração. E a gente rodou o segundo take só porque, se acontecesse alguma coisa no laboratório, tinha uma segunda opção. Mas o que está no filme é o primeiro take, que eu posso dizer que é o take único.

Vídeo-depoimento de Sergio Penna, preparador de atores: O roteiro foi fundamental para demarcar o surgimento do [personagem do] Gero Camilo. Porque o roteiro não tinha falas, e isso indicava a importância dramática desse personagem; ele tinha que ser o personagem que aproximasse o espectador, que revelasse ao personagem principal todos os meandros e todas as sutilezas daquele mundo, toda a humanidade que existe dentro de um hospital psiquiátrico, além daquela fachada que você vê – cruel, difícil, com as pessoas sofrendo.

MA: Esse personagem do Gero Camilo, o Ceará, é fundamental dentro do *Bicho de sete cabeças*. Vamos falar da construção dele, do seu diálogo com o Gero.

LB: Bom, eu já observava o Gero no teatro, sem ele saber que eu admirava o trabalho dele e, quando a gente abriu o teste para o filme, mandei uns recados pra ele ir, pra ele fazer o teste. E, aliás, enquanto o Luiz [Bolognesi] escrevia o personagem do Ceará, a gente sempre imaginava o Gero fazendo, mas ele não sabia... e no dia do teste, ele não foi (risos). “Cadê o Gero?”, ele não foi porque estava desanimado com a vida, não sei exatamente. Aí, mandei mais um recado; chegou nele e, em um outro momento, ele veio, só que a forma como eu decidi com o Penna que a gente ia trabalhar com o elenco, o elenco dos internos dos hospitais, a gente decidiu que não ia definir com antecedência que ator ia fazer qual personagem – para, justamente, não cair na caricatura; para que cada ator, através dos exercícios, primeiro inventasse o seu personagem e, depois, naturalmente, a gente contaria o que estaria acontecendo com cada um. Mas a lógica interna dos personagens já existia. Então, eles não leram o roteiro. E o Gero, o personagem do Ceará, a maneira de ele andar, de ele falar, muitos dos detalhes que ele fala no filme, tudo isso veio do próprio Gero. Ele criou a lógica interna desse personagem.

MA: Láis, você sabe que a questão do choque, nas pessoas com crise, é uma questão polêmica. No filme, a leitura que você faz é que você é contrária a esse uso, a essa espécie de tratamento: eletrochoque. E é uma questão polêmica porque a gente leu, a gente sabe, ouviu vários depoimentos de pessoas que defendem, até hoje, inclusive hoje, o choque como uma saída – a única saída – nos momentos da

crise. Senão, é suicídio certo. Queria que você falasse um pouco disso, porque eu acho importante a gente tocar nesse ponto.

LB: A questão do eletrochoque é... a maneira como ele é utilizado. É uma ferramenta difícil; na hora você fala "OK, isso é permitido", mas o Brasil é muito grande e existem mil buracos por aí que não tem um jornalista por perto, não tem uma família atenta por perto, e é uma saída muito fácil, com sequelas gravíssimas. Então, eu acho que, nesse nosso país em que a gente não tem esse controle, o abuso do eletrochoque, a chance de ele acontecer é imensa, e eu acho que existem... eu não sou uma profissional da área pra falar o que é certo e o que é errado, mas o que eu conheci de familiares que passaram por esse tratamento, não é uma história muito feliz. Então, eu prefiro, através do filme, criar polêmica para que não se use o eletrochoque, para justamente as pessoas saírem discutindo e perceberem que "cuidado, isso é muito grave!" do que falar "não, pode, sim, claro, tudo bem...". Eu me lembro que, na época do lançamento do *Bicho...*, muita gente que fazia um tratamento humanizado na área da saúde mental, ou psiquiatras, falaram "puxa vida, agora como é que vai ser? Eu vou sair da minha casa e meu vizinho vai achar que eu sou aquele médico, porque eu sou psiquiatra...". Muitos estudantes de psiquiatria vieram falar isso, e eu disse "engraçado, né... se você tem convicção daquilo que você faz, que isso está certo, convença seu vizinho de que está certo".

MA: Você fez o *Chega de saudade* que é um universo completamente diferente do *Bicho de sete cabeças*, embora tenha solidão, tenha incompreensão. Como você cai nesse tema da terceira idade e da música?

LB: Eu, na verdade... sempre gostei de dançar e frequentava alguns salões. Não muito, mas um pouquinho. Às vezes para dançar e às vezes só para observar.

MA: Você chega a ser uma pé de valsa, é isso que você tá me dizendo? Ou não?

LB: Se tiver um cavalheiro que me leve, eu danço (risos). Eu gosto. Mas tem que ter um parceiro que saiba dançar.

MA: Opa!

LB: Eu frequentei alguns salões e fiz anotações, e eu lembro até que, na época da faculdade de cinema, eu tinha feito um projetinho de curta que se passava em um salão, mas não seguiu, não aconteceu. Então foi um tema que eu sempre gostei, sempre achei esse universo interessante – do salão de dança da terceira idade. Era um tema que eu queria abordar de alguma forma, antes até do *Bicho de sete cabeças*.

MA: Como que você cai com a Elza Soares e o Marku Ribas? Usando-os, inclusive, como personagens, porque a Elza, queira ou não, é uma grande personagem. Ali, aquela sensualidade dela toda.

LB: Primeiro, a música da Elza já apareceu na pesquisa musical do Tutu [Moraes], naturalmente. E, conversando, a Elza enquanto personagem do mundo... ela é muito figura, a maneira como ela lida com a vida, com a idade, com a libido, com a sexualidade, com o desprendimento e a simplicidade dela, tudo ao mesmo tempo. E todo o glamour, delicioso, possível de uma pessoa bem mais velha. Então ela sempre foi uma referência. Mas aí, conversando com o Bid, falando da Elza, ele disse: “mas então vamos chamar a Elza, por que não?”. Ele já tinha trabalhado com ela e fez o convite. Eu acho que a Elza veio porque era o Bid que estaria na direção musical, e eles já se conheciam, ela ficou muito confortável. O Bid ia ao set de filmagem e ficava lá como regente também. O Marku... eu não o conhecia; na verdade, quem me apresentou foi o Bid também. Então, a importância do Bid no *Chega de saudade* é ter ou não o filme.

Vídeo-depoimento de Marcos Pedroso, diretor de arte: Há pessoas de vários clubes e lugares da cidade que foram juntadas para fazer o filme, e essas pessoas tinham uma energia muito especial; isso deu uma luz muito grande para o filme e uma luz pra gente. Eles tinham e traziam as vestimentas, o comportamento, o astral, são pessoas de muito bom astral, e energia física, mesmo, porque eles filmavam 12 horas felizes, ainda saíam da filmagem e iam dançar. (risos de Laís Bodanzky)

MA: Laís, a questão da coreografia. No filme tem várias danças de salão, uma gama. Inclusive o tango. Como você foi construindo isso, a dança, e o roteiro, e o ritmo do filme?

LB: Então, o filme é um mosaico. Eu acho que, justamente, a dificuldade dele – parece um filme muito simples, foi rodado numa noite só – é que é um filme técnico. Todo engatado, quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha? A música interfere na história, que interfere no personagem que tá dançando, então ele dança...

MA: Igual um lego, na verdade.

LB: Exatamente. Tá tudo engatado ali. Então, a equipe tinha que estar engatada também... e eu convidei o [J.C.] Violla por admirar muito o trabalho dele na dança de salão. E o Violla auxiliou a transformar esses bailarinos naturais do salão de baile em bailarinos cinematográficos.

Roberta Milward, coordenadora do Divercult Brasil: Laís, hoje, no Brasil, a gente tem uma concentração muito forte das salas de cinema em poucas cidades, e tem uma presença muito forte dos conteúdos norte-americanos nessas salas de cinema. Você acha que isso pode condicionar, de certa forma, o olhar do espectador, de querer assistir sempre só cinema americano? Como pode existir uma diversidade maior de conteúdos, não só brasileiros, como de outros países, na exibição?

LB: O que eu acho engraçado: uma coisa que eu aprendi fazendo o *Cine Mambembe* é que, por mais que o brasileiro (e aí não só o brasileiro, aí é do mundo inteiro), por mais que as pessoas gostem de assistir aos filmes americanos, porque tem superprodução, porque o elevador quando cai parece que caiu mesmo... é Playcenter, né, é uma delícia! Mas, quando o elevador que cai é na sua cidade... isso é incrível! As pessoas piram! Então o que eu aprendi com o *Cine Mambembe* é que, na verdade, o cinema sem legenda, o cinema que fala a nossa língua, que toca a nossa música, que veste aquela roupa que você sabe que tem ali naquela loja, essa identificação é muito forte.

MA: Cenários... reconhecidos.

LB: Os cenários, exatamente. Reconhecidos. A rua da cidade, não sei o quê... Então, esse espaço do glamour que o cinema americano construiu, quando a gente ocupa, é, sim, de uma quantidade de prazer! E não é à toa que, na verdade, a gente fala que os filmes americanos ocupam o primeiro lugar no ranking, mas os filmes brasileiros, na verdade, ocupam mais. Se você comparar com a história de filmes americanos feitos por ano e a quantidade de filmes brasileiros feitos por ano, e ver quantos blockbusters brasileiros a gente tem, a gente tem uma média muito maior. Eu acho que o público não é obrigado a comprar ingresso, a entrar na sala de cinema... ele entra porque ele quer! Então não é à toa que a gente tem, sempre uma vez por ano, um principal. A principal venda de ingressos é de um filme brasileiro. Acho que isso me tranquiliza. Acho que a gente tem é que fazer mais. (risos)

MA: De novo o elenco... o *Chega de saudade* tem um elenco glorioso, né? Multifacetado, desde o Stepan Nercessian ao Leo Villar, Tônia Carrero... como você montou essa variedade de atores?

LB: Ah, uma delícia, né... pensar em cada ator para qual personagem. Eu tinha uma preocupação grande: que eles entendessem a linguagem do filme; assim, é um filme que, para o ator, não é fácil. Assumir a idade, assumir as dificuldades da idade, ou a solidão da idade – não é fácil envelhecer. É possível você buscar uma felicidade na hora que você envelhece? É, o filme fala disso. Mas precisa de atitude, de uma postura sua. Mas não está nada resolvido, o jogo não está ganho. E o ator precisava entender que ia estar exposto a isso. A Cássia Kiss: eu me lembro de conversar com a Cássia e falar “Cássia, eu preciso das rugas! Você topa?”. Ela falou “claro, eu topo tudo!”. Ela queria deixar o cabelo branco, falei “não, não precisa, não é por aí que a gente vai falar qual é a idade da personagem”, mas ela estava aberta pra isso, ela sabia o que estava fazendo. A própria Tônia também, muito vaidosa mas consciente da personagem que ela estava fazendo, então não foi um susto pra ninguém. Mas para um ator não é fácil, eu sei que não é fácil, desglamourizar essa fase da vida.

MA: E a Betty Faria, que faz uma personagem que toca, tangencia... hoje é uma pessoa de mais idade, mas uma “ex-gostosona” dentro daquele universo ali da...

LB: É, eu nem sei te falar se ela é uma “ex-gostosona”. Ela continua gostosona, ela se sente gostosona e se comporta como uma gostososa, e vive assim.

MA: Isso eu não tenho dúvida!

LB: ... então, o mundo pra ela é esse e na hora que ela se comporta assim ela recebe esse mundo, também, de volta. E eu acho que isso é o mais interessante, você não se deixar levar por um carimbo da idade... “você não pode mais usar um decote, ou você não pode mais falar uma frase arrojada porque você, afinal, é uma senhora”.

Monique dos Anjos: Laís, quais pessoas representam um desafio maior de direção pra você: aquelas que são mais jovens ou não têm tanta experiência de interpretação e, por isso, você pode moldá-las, ou aquelas que, como você disse, às vezes já vem com uns trejeitos e gestos que você agrega ao personagem?

LB: Tudo é interessante e me interessa, mas o que eu acho mais importante, que eu tomo cuidado, é tentar entender quem é aquela pessoa. Não existe uma forma de dizer, “ah, então pessoas mais velhas eu dirijo assim, mais novas assim e criança assado”. Não, porque cada pessoa é uma pessoa; acho que o diretor precisa ter um lado meio de psicólogo. Pra uma pessoa, se você fala tal coisa, ela se ofende; pra outra, é um estímulo. Então é muito importante entender com quem você está trabalhando para poder tirar o máximo dela; eu já deixei de trabalhar com alguns atores porque eu não saquei antes como eles gostariam de ser tratados, ou de trabalhar. Então, isso é importante.

MA: E *A guerra dos paulistas* [2002], um trabalho que você faz em parceria com Luiz Bolognesi e aborda a revolução de 1932 em São Paulo?

LB: Poder realizar esse documentário, com trechos de ficção ali no meio, foi uma delícia, porque eu nunca tinha feito nada de época... E é engraçado que eu estava grávida, já barriguda.

MA: Esse aí tem um pouco de *Iracema* [*Iracema, uma transa amazônica*, Jorge Bodanzy e Orlando Senna, 1976], né? Do seu pai? Será?

LB: É, mas diferente. Não, diferente. Porque era um trecho documental, assumido, que você percebe que é material de arquivo... e quando é ficção, é uma historinha com começo, meio e fim, é uma ficção. Diferente do *Iracema*, em que você não sabe direito se está vendo um documentário ou um filme de ficção, você fica o tempo inteiro na dúvida; as duas linguagens se mesclam. No *A guerra dos paulistas* é diferente.

MA: No caso de *A guerra dos paulistas*, tratando de 1932, como foi a pesquisa de imagens? Porque tem

coisas incríveis ali, uma mistura de São Paulos, ao mesmo tempo tem uma iconografia de fotos... como se deu essa pesquisa?

LB: A pesquisa foi feita pelo Marcelo Aith, um grande pesquisador. Boa parte vem do arquivo da própria TV Cultura, grande parte; mas ele também percorreu arquivos em museus, em bibliotecas importantes do Brasil inteiro... para colher toda essa informação. E o Luiz, na verdade, também tem muita curiosidade (ele é um curioso!) sobre história, e principalmente história do Brasil, então acho que a qualidade de toda essa informação do filme se deve ao próprio Luiz, e ao Marcelo Aith com certeza.

Vídeo-depoimento de Gilberto Dimenstein, jornalista: Ela destruiu o livro e reconstruiu. Pra ser sincero, ela fez melhor que o livro. Acho que ela conseguiu ir ao mundo juvenil com uma profundidade excepcional. (risos de Laís)

MA: *As melhores coisas do mundo...* esse seu filme retoma a questão do mundo dos adolescentes, só que agora ele está numa classe superior, beirando a classe alta. Queria que você falasse um pouco desse trabalho, que vem de uma coleção de livros do Gilberto Dimenstein e da Heloisa Prieto.

LB: Exatamente, é isso. Eu acho interessante o depoimento do Gilberto, porque quando a gente recebeu o convite (o Luiz Bolognesi e eu), a Gullane [Filmes] nos chamou e falou, “olha, a gente tem esse projeto em que a ideia é partir dos livros do Gilberto e da Heloisa; é uma coleção de livros que se chama *Mano*, que é o protagonista, a história de um menino, adolescente, que se chama Hermano e o apelido é Mano”. Aí a gente pensou, “ah, que estranho, como a gente vai entrar em um projeto assim?”. E falou, “olha, a gente quer entrar, mas a gente vai ter a mesma liberdade que sempre teve com os nossos filmes, em que o projeto partiu da gente?”. E ele falou que sim; Gilberto fez questão de dizer que sim. Então, eles nos deram realmente carta-branca para, a partir desse universo dos livros, inventar uma história original.

MA: Pra esse filme houve pesquisa também?

LB: Muita. (risos)

MA: Como ela foi feita? Me fale disso, é interessante.

LB: Muita pesquisa, porque, claro, a gente tinha os livros, mas “vamos à fonte”. Vamos conversar com os meninos desses colégios de São Paulo, ver o que eles estão pensando, o que eles acham da vida, e a gente montou vários grupos de conversa em várias escolas de São Paulo; grupos às vezes separados por idade, às vezes só meninas, depois só meninos. E a gente perguntava, “olha, a gente quer fazer um filme contando uma história de adolescentes, e a gente quer saber de vocês: que história devemos contar, que filme vocês acham que precisa ser feito? Sobre o quê a gente deve falar, e de que forma? E,

também, o que a gente não deve falar, o que não pode fazer?” Né? (risos). E eles foram muito claros sobre os temas centrais que mais os tocam... e é interessante, claro que a gente provocava e fazia muitas perguntas, mas, naturalmente, a gente percebia que determinados temas causava um frisson no grupo.

MA: Laís, costumo dizer a alguns educadores que, por exemplo, esses adolescentes de hoje são menos politizados, menos interessados em uma relação da sociedade com a política do que, por exemplo, a nossa geração. Você não sentiu isso, na hora que você fez esses grupos de trabalho? Que eles não estão interessados, por exemplo, nessa questão do sonho, que nossa geração ainda tinha?

LB: Eles têm outra forma de se relacionar com o mundo. Claro que também... sempre tem... você era assim, eu sou o oposto porque eu preciso saber quem eu sou. Então também tem o jogo do contrário... mas eu não sinto isso, não. Eu os sinto descobrindo outra forma de se manifestar, outra forma de se apropriar dos conteúdos, de se aprofundar... então, essa visão de que “o adolescente hoje é superficial”, pra falar a verdade, eu acho o contrário. Acho até porque a gente tem uma tecnologia...

MA: Eu não quis dizer superficial, por favor... eu só disse, “ele é menos politizado que a nossa geração”.

LB: É, mas o que é o politizado? O que é ser um ser politizado? Eu acho que, quanto mais informação e conteúdo que te provoque uma reflexão e te provoque uma curiosidade... assim, o ser político não é só aquele que vai na passeata. Então, eu acho que eles fazem política de outro formato, mas estão atentos, e ninguém engana esses caras.

MA: Quais são, vamos dizer assim, as empatias ou sintonias que você coloca no filme para dialogar com esse público?

LB: Primeiro, o respeito com a maneira como eles se comportam, e o respeito com que a gente fez questão de realmente contar uma história que eles estavam precisando que fosse contada... dessa forma. Porque existe muito filme de adolescente e a gente assiste filme de adolescente feito para adolescente. E gosta. Mas filme de adolescente que somos nós, que fala do jeito que a gente fala, que se veste como a gente se veste, que anda por onde a gente anda... não tem. Então, quando a gente vê um filme divertido, que gostamos, de adolescentes americanos... a gente dá risada, porque a gente não se comporta exatamente assim, aqui. Porque cada sociedade, em cada país, se comporta de uma maneira diferente. Então a gente fez um filme de adolescentes para adolescentes, com sotaque brasileiro! E eu acho que aí volta essa empatia: o filme que fala a nossa língua e que mostra a nossa própria aldeia, a gente se identifica com aquilo, ele tem um poder muito forte na identificação... fala direto no coração deles.

***Transcrição de Bruno Christofletti Barrenha**



DITADURA, PRETÉRITO IMPERFEITO: UM PASSADO QUE NÃO PASSOU SOB O FOCO DAS CÂMERAS DE LÚCIA MURAT¹

Por Vinícius Alexandre R. Piassi²

Entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970, durante a ditadura militar no Brasil, a jovem carioca Lúcia Maria Murat Vasconcellos era uma estudante universitária envolvida com a resistência armada contra o regime. Tendo vivido na clandestinidade e sido presa por agentes da repressão política, sua história pessoal é marcada pelas sevícias pelas quais passou parte da esquerda brasileira sob a ditadura. Hoje, ela tem uma carreira consolidada no cinema brasileiro, e sua obra não se esquiva de abordar temas íntimos e sensíveis que dizem respeito às suas experiências e a esse período obscuro da história nacional.

Lúcia Murat tem uma produção variada no meio audiovisual, ligada à sua produtora Taiga Filmes e Vídeo, criada no início da década de 1980, que conta com realizações de curtas e médias-metragens, programas de tevê, documentários etc. Em sua filmografia, a cineasta se encontra às voltas com questões pungentes à memória de suas experiências sob a ditadura, como a relação com o trauma das torturas sofridas e a perda de entes queridos, que se misturam a problemáticas impostas pelo presente. Desse modo, o conteúdo de suas memórias não se encontra estático, mas em constante movimento. Este texto privilegia os filmes que se conectam com essa temática tão presente no universo cinematográfico de Murat.

Seu primeiro longa-metragem, o docudrama *Que bom te ver viva* (1989), constitui uma tentativa da cineasta de elucidar a questão da sobrevivência à tortura política e um esforço de autoanálise das personagens reais e fictícia que o integram para a compreensão da sua condição de sobreviventes dessa experiência. Um monólogo interpretado pela personagem da atriz Irene Ravache, intercalado a depoimentos de mulheres que participaram de movimentos de resistência ao regime ditatorial, discute as chances de integração entre o passado e o presente das histórias de vida marcadas pela experiência da tortura. Discute também temas como a apatia do sistema judicial brasileiro por não julgar os casos de violação dos direitos humanos à época, e o alheamento ou apoio da sociedade civil em relação às práticas inescrupulosas do regime militar.

¹Texto inédito.

²Vinícius Alexandre R. Piassi é graduando em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica sobre a filmografia de Lúcia Murat com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

A interpretação do texto de Lúcia por Irene, com a voz da atriz em *off* em alguns momentos, é utilizada como elemento de coesão fílmica para a montagem dos depoimentos, assim como as imagens de arquivo e a música *Mulheres*, de Fernando Moura, feita para o filme. Essa estrutura seria coerente com o conceito que orientava a produção³, segundo a diretora. Para sua realização, ela teria assumido a impossibilidade de alcançar o sentido da tortura, de modo que tentaria se acercar do tema indiretamente. Sua proposta era “fazer um filme sobre tortura, sem cenas de tortura”, sendo que “a tortura é representada por palavras e sentimentos”. Veicular esses sentimentos é, portanto, a função atribuída aos diversos discursos mobilizados.

Que bom te ver viva se insere nesse registro da produção documentária em que os gêneros tradicionais de representação são embaralhados. A transposição das fronteiras entre o documental e o ficcional nele empreendida foi levada adiante pela cineasta em seus filmes seguintes, como uma forma de inscrever no enredo de suas produções sua experiência pessoal. Essa característica torna-se, assim, uma marca de seu trabalho autoral no cinema.

Em seu próximo longa, *Doces poderes* (1996), Murat tematiza a mídia televisiva em suas relações com a política ou, mais especificamente, o papel das coberturas jornalísticas em campanhas eleitorais, deslindando problemas como a corrupção e as relações entre os interesses público e privado no cenário político de democracia recente. Dividido em intertítulos que aludem à estrutura de uma competição esportiva, é composto por uma linguagem televisiva de orientação realista, com recurso a vinhetas publicitárias e jingles.

De acordo com o crítico de cinema José Carlos Avellar, em comentários reunidos na edição do filme em DVD, este é caracterizado tecnicamente como ficção, embora seja clara sua intenção de reconstituir campanhas eleitorais passadas. Para ele, a narrativa do filme atua no limite entre a ficção e o documentário. A jornalista Dora Kramer, cuja análise também se encontra nos extras do DVD, chama a atenção para a proximidade do filme com as eleições presidenciais de 1989, tendo em vista que durante as campanhas foi notável o poder da televisão e a capacidade da mídia para direcionar o interesse dos eleitores, editar debates, privilegiar candidatos – situações reproduzidas no longa, assim como o envolvimento da vida privada dos candidatos na campanha eleitoral. Ainda nessa edição em DVD, Lúcia Murat afirma a intenção de atribuir ao filme um aspecto documental, motivo pelo qual realizou gravações em vídeo dos personagens que representavam candidatos oriundos de diversas regiões do país, e em película registrou o núcleo de Brasília, além de utilizar tomadas de vídeo de documentários.

Em *Quase dois irmãos* (2005), definido por Lúcia como “um trabalho sobre a utopia”, os personagens Miguel e Jorge representam, respectivamente, a classe média e a favela carioca, entre os quais a música, especificamente o samba, é o elemento de ligação. A própria realização do filme representa uma possibilidade de encontro entre os dois mundos, por contar com um roteirista oriundo da Cidade de Deus, o escritor Paulo Lins, e com a atuação de pessoas da comunidade.

Caracterizado pela diretora como autobiográfico, as relações entre presos políticos e presos comuns são reconstruídas a partir da experiência de cárcere de Lúcia em um presídio feminino na mesma época em que o foco de sua trama é desenvolvido. A ambientação é feita em três tempos e

³ Em comentários reunidos na edição em DVD de *Que bom te ver viva*.

espaços distintos. O trabalho do diretor de fotografia colabora com as diferentes contextualizações, apresentando a Favela Santa Maria dos anos 1950 em meio a uma atmosfera glamourizada, com uso de filtro e composição clássicos; o Presídio da Ilha Grande na década de 1970 em tons de cinza; e o Presídio de Segurança Máxima de Bangu e áreas externas do Rio de Janeiro no contexto atual explorando todas as cores, com filmagens feitas com a câmera na mão. As experiências da diretora nestes espaços e tempos é evidenciada na justificativa que apresenta para o filme no site da produtora, em que se observa diferentes representações a respeito das memórias a elas relacionadas. Segundo Lúcia:

Desenvolver o projeto *Quase dois irmãos* é um pouco entrar no túnel do tempo. Reviver uma infância em um Rio de Janeiro privilegiado no seu esplendor preto e branco; reviver os anos de chumbo onde muitos mitos, não só o do bom bandido, marginal-herói, se defrontou com a dura realidade da cadeia; reviver o nosso dia a dia de uma cidade-exemplo da violência mundial.⁴

A continuidade do enredo é assegurada pela relação de amizade entre Miguel e Jorge, enquanto a trama se desdobra envolvendo uma terceira geração. No contexto atual, os personagens estão em posição de avaliar as escolhas que fizeram no passado, interpretando a própria história e as condições em que se encontram no presente; enquanto, paralelamente, se desenrola a narrativa dos anos 1970, época em que estiveram juntos no presídio. O enredo não aborda os antecedentes da detenção dos prisioneiros, de modo que sua narrativa apresenta os presos políticos e os presos comuns já encarcerados, sem passar pela fase de interrogatórios em que a tortura era utilizada ostensivamente para extrair informações. Nesse cenário, são discutidas experiências como o isolamento na solitária e as articulações entre os presos, em cenas que representam o humor e a ironia como formas de enfrentamento à violência e à repressão. No entanto, a partir da mistura entre presos políticos e presos comuns, o antagonismo se desenvolve entre os membros desses grupos.

Em *Uma longa viagem*, produzido a partir da seleção das cartas de seu irmão Heitor, Murat parece privilegiar as correspondências em que ele conta fatos extraordinários, explora sua veia poética e, sobretudo, as que lhe permitem estabelecer contrapontos com sua história familiar e com suas experiências pessoais. A participação da diretora é secundária, mas orienta o sentido do filme. Ela se restringe a direcionar as entrevistas com Heitor, quem completa sua narrativa epistolar e comenta os fatos narrados, deixando que o protagonismo seja assumido por ele – e pelo ator Caio Blat, que interpreta os textos de suas cartas.

A narrativa linear, porém, fragmentária, abarca o período de tempo em que Heitor esteve viajando (um total de nove anos) e se baseia, principalmente, na rememoração de eventos, mesclando avanços e recuos temporais. A exibição de imagens de arquivo e de documentos audiovisuais, a interação de Caio Blat com imagens projetadas em estúdio e a trilha sonora proporcionam a experiência fílmica das viagens de Heitor e contextualizam as histórias narradas.

Quando a cineasta intervém nesse “entrelaçar dos fios da memória” (Campo, 2013), ela acrescenta suas próprias vivências à narrativa do irmão, localizando-as em relação à história familiar e, em

⁴Disponível em: http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html.

uma escala mais ampla, à história nacional e mesmo internacional. Tal proposta narrativa é comentada pela diretora:

Talvez o fato de vivermos um tempo em que muitas certezas foram colocadas em xeque, que utopias caíram em desuso, nos levem a querer abordar os fatos de outra maneira, a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político tratados de uma forma mesclada, quem sabe, pode abrir novos caminhos, mais livres⁵.

Esse viés é explorado também em *A memória que me contam*, no qual Murat discute a presença da imagem de uma ex-companheira de guerrilha, Vera Sílvia Magalhães, na memória afetiva de seus amigos. Tal representação mental é reconstituída através da personagem Ana, interpretada por Simone Spoladore. Ao longo de todo o filme, prevalece sua imagem juvenil, corporificada nos momentos em que é lembrada pelos companheiros, tal qual se mantém em suas memórias. Em entrevista acerca da representação de Vera por meio da personagem Ana, a diretora comenta: “Não é flashback, ela só existe na imaginação dos amigos; é a ideia do mito, como se o mito não envelhecesse, sempre bonita, sempre rebelde, essa é a memória que me contam (...)”⁶.

Nessa produção, a atriz Irene Ravache interpreta Irene Constantino, uma cineasta que está fazendo um longa-metragem sobre Ana. Desse modo, o filme é autorreferente, na medida em que o trabalho ao qual se propõe a personagem dentro do enredo corresponde ao propósito do próprio filme, dedicado a homenagear Vera Sílvia Magalhães através de Ana.

Segundo informações disponíveis no site da Taiga Filmes, quando Vera tinha 45 anos e quase morreu de uma infecção generalizada, Lúcia observava os amigos que iam visitá-la e, reunidos, conversavam e discutiam como se estivessem numa assembleia estudantil, tendo como elo não o cotidiano de cada um, mas a ligação com Vera que vinha de um passado comum. Foi aí ela pensou em fazer o filme, mas, “foi apenas quando Vera morreu que a dor me levou a voltar ao projeto e começar a escrever”⁷.

Assim, a narrativa do filme se baseia em impressões da cineasta sobre sua geração, a geração de seus filhos e a sobrevivência à tortura. A escrita do roteiro por Lúcia teve a colaboração de Tatiana Salem Levy, pois, de acordo com a diretora, era fundamental ter a nova geração representada no roteiro, de modo a evitar a realização de um filme saudosista. Além disso, Tatiana estabelece outro tipo de relação com os temas abordados pelo filme: diferentemente de Lúcia, que viveu diretamente as situações narradas, a relação de Tatiana com as prisões e as torturas é mediada pela experiência de seus pais, militantes que fizeram parte da resistência contra a ditadura nos anos 1960 e 1970. Lúcia não se considera saudosista, visto que seu trabalho com cinema lhe põe em contato com a atualidade, mas pondera, dizendo que seu olhar “terá sempre a força desse tempo em que tudo foi vivido no limite. A vida e a morte. A perda. A sobrevivência. A tortura. E precisava de um contraponto”.

⁵Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/longaviagem/#>.

⁶Entrevista para o Florianópolis Audiovisual Mercosul em 21 de junho de 2013.

⁷Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/>.

Acerca das relações de Lúcia e Tatiana com os temas discutidos no roteiro, elas correspondem a dois papéis explorados no filme: o do sobrevivente e o do “herdeiro” dessa história, o que permite questionar se tal passado foi herdado como um legado ou como trauma, considerando que aspectos dessa experiência transcendem os limites de sua cronologia; e se essa herança estaria de acordo com os propósitos da “geração de 1968” ou aquém de seus objetivos. Embora Tatiana, particularmente, afirme a importância do legado geracional de seus pais, e isso seja repetido na voz de alguns personagens do filme, o trauma da tortura e a culpa por ter sobrevivido ocupam um espaço significativo na memória de outros, de modo que o sentido geral da produção não apresenta resposta a estas perguntas. Assim, a cineasta problematiza, através dos personagens de *A memória que me contam*, temas como a relação dos ex-militantes com seu passado, as consequências de sua luta, o caráter da revolução que buscavam e o papel da utopia na condução dos movimentos revolucionários. A década de 1960 e sua geração são caracterizadas por uma aproximação romântica entre arte e política, no sentido de que as produções e manifestações artísticas se propunham a intervir diretamente na sociedade; enquanto atualmente esse diálogo não se estabelece diretamente, configurando uma relação menos nítida entre as intenções artísticas, as preocupações políticas e os compromissos sociais.

Assim, na cinematografia de Lúcia Murat a rememoração se relaciona diretamente com a ficcionalização de suas experiências, expressando uma perspectiva particular, que dá vazão a articulações livres entre o vivido e o imaginado, sem se limitar à representação de fatos e personagens históricos, transcendendo-os com elementos do imaginário, da subjetividade e dos afetos. Em cada filme, a cineasta explora as memórias de suas experiências sob a ditadura de modo singular, possibilitando entrever diferentes aspectos de sua relação com o passado em momentos distintos de sua carreira.

Memórias femininas da luta contra a ditadura

Nesses filmes, Murat também constrói uma crítica feminista através da discussão de pontos de tensão entre relações de gênero, sexualidade e o pensamento da esquerda revolucionária. A câmera da cineasta não constrói a imagem da mulher como espetáculo erótico, como apontaram os estudos feministas do cinema a respeito da representação feminina no cinema narrativo tradicional, produzida pelo e para o olhar masculino (Mulvey, 1983, 2005), mas focaliza mulheres com histórias de vida que se confundem com a sua e personagens femininas empoderadas nas quais ela parece imprimir sua imagem, destacando seu ponto de vista feminino e mostrando que mesmo o caráter ficcional de alguns filmes não impede que se constituam como espaço autobiográfico de reinvenção de si.

Segundo Michelle Perrot, enquanto “forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada” (1989, p. 18). Margareth Rago, por sua vez, assevera que “a constituição da subjetividade feminina é marcada por violências, repressões e controles muito particulares e diferentes em relação ao que é vivenciado por homens, heterossexuais ou gays” (2013, p. 65). Desse modo, a análise dos filmes de Murat sob o viés de suas construções discursivas sobre o passado traumático da ditadura militar deve avaliar o quanto

as memórias da cineasta relativas a essa experiência é sexuada e considerar também a dimensão sexual que constitui sua subjetividade.

Dos filmes aqui abordados é, sobretudo, *Que bom te ver viva* que suscita um olhar para as relações de gênero articuladas na reconstrução de memórias femininas sobre a ditadura. As personagens do filme são, como a diretora, mulheres que se opuseram ao regime ditatorial e foram vítimas da tortura. As representações subjetivas das experiências de sequestro, prisão e tortura construídas pelos seus testemunhos oferecem indícios de marcas das diferenças de gênero sob a ditadura e, em especial, na situação de tortura. Conforme descreve Marco Aurélio Garcia a respeito de relatos de experiências de repressão à ação política na ditadura,

No caso das mulheres, os depoimentos convergem para um ponto crucial. Ao lado da dor física e da quebra moral que a tortura produz (ou busca produzir) cabe às mulheres uma cota suplementar de sofrimento que resulta da violência sexual (estupro, às vezes seguidos de gravidez) ou dos rituais de humilhação a que são submetidas em função de sua condição feminina (Garcia, 1997, p. 327).

Igualmente, os discursos enunciados no filme, tanto através do monólogo interpretado pela atriz quanto dos depoimentos, possibilitam identificar questões relativas às diferenças em relação ao gênero feminino envolvidas na violência política praticada pelo aparelho repressivo do regime ditatorial brasileiro.

O filme, cujo título provisório era *Mulheres torturadas*, conta com depoimentos de oito ex-guerrilheiras sobreviventes da tortura: Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luzia G. Rosa (Pupi), Rosalina Santa Cruz (Rosa), Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane, além de uma depoente que não quis ser identificada. Um monólogo interpretado pela personagem anônima de Irene Ravache, intercalado aos depoimentos, questiona as chances de integração entre o passado e o presente das histórias de vida narradas, introduzindo aspectos da experiência pessoal da diretora que a aproximam das outras mulheres.

Dos depoimentos das mulheres entrevistadas para o filme, despontam temas como o questionamento da própria sanidade e da capacidade de controle durante as sessões de tortura, a indescritibilidade de tais experiências, a distorção da percepção de tempo durante as sessões, o sentimento de impotência nessas situações e a luta pela sobrevivência na tortura. São apontadas pelas depoentes, entre interrupções da fala pelo silêncio ou pelo choro, além da tortura física, a tortura psicológica e a tortura com animais como práticas sistemáticas nas prisões e a degradação por elas provocada. A gravidez e a maternidade, às vezes vivenciadas durante a prisão, figuram em suas falas como possibilidades de assegurar a continuidade da vida, bem como o casamento e a terapia são descritos como auxílios na superação desse passado.

A tortura sexual é assunto recorrente. Essa “travessia do inferno”, como Marilena Chauí (1987, p. 33) denomina a destituição do torturado de sua condição humana, constitui a tônica do monólogo, no qual se discutem questões decorrentes do trauma como a dificuldade dessas mulheres

de se relacionarem sexualmente, tendo em vista a condição de mártir em que são colocadas enquanto vítimas dessas práticas. No monólogo, o questionamento da possibilidade de superação das experiências traumáticas relatadas no decorrer dos depoimentos provoca o espectador a refletir sobre a gravidade dos danos pessoais causados às mulheres vítimas da tortura. Em análise sobre o filme, Carla Maia ressalta o modo como a personagem, “ao encarar a câmera, dirige-se a um espectador idealmente masculino, devolvendo o olhar, rompendo a passividade do ‘ser olhada’ para assumir uma posição ativa e desafiadora” (2015, p. 411).

Em *Uma longa viagem*, o ingresso de Lúcia na resistência armada à ditadura é discutida no ponto em que, tendo entrado para a guerrilha urbana, ela se tornou um exemplo que não deveria ser seguido pelo irmão Heitor, sendo a ameaça de que ele seguisse seus passos determinante para que ele fosse mandado pelos pais para fora do país. É curioso notar que em seu núcleo familiar, entre seus irmãos, ela foi a única que seguiu esse caminho. Nisso consistia sua primeira transgressão social, a saída do ambiente privado da casa da família para a iniciação na luta política. Em análise da construção da “mulher subversiva” como sujeito político, Colling afirma que:

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição, e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como *Putá Comunista*. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico (Colling, 2004, p. 08).

Visto que homens e mulheres foram vítimas da tortura praticada pelo sistema repressivo brasileiro, a violência sofrida por Lúcia pode ter sido a mesma infligida aos seus companheiros do sexo masculino, mas ela era uma mulher que se voltou contra um governo militar masculino e patriarcal, o que suscita um questionamento a respeito das diferenças de gênero na prática da tortura, destacando a especificidade da violência que incide sobre o corpo feminino.

Analisando o modo como a memória sobre a ditadura militar no Brasil é reconstruída por uma perspectiva de gênero em *Que bom te ver viva*, Danielle Tega avalia que:

A forma fílmica escolhida pela cineasta, que filma em close todos os depoimentos, coloca literalmente em primeiro plano algo que, até então, não aparecia com a atenção merecida: a participação política das mulheres na luta contra a ditadura militar. A proximidade da câmera expande na tela esses sujeitos históricos e nos mostra quem são, como militaram, como (sobre)vivem. *Que bom te ver viva* faz um importante diálogo com o pensamento feminista ao manifestar as trajetórias ainda pouco exploradas e dar visibilidade a depoimentos até então escondidos. Reconstrói a memória abrindo espaço para as vozes das mulheres na elaboração do passado traumático (Tega, 2012, p. 130).

Apesar dessas características, a diretora se recusa a atribuir ao filme um caráter feminista. Em entrevista ao jornal *O Povo*, ela diz:

O *Que bom te ver viva*, muita gente olha como se fosse feminista e não deve. Ele se constrói com um componente feminino muito forte porque ele fala muito da minha pessoa. As pessoas perguntam por que eu só escolhi mulheres para dar depoimento. Não foi uma opção feminista, mas sim uma opção dramatúrgica. Queria fazer o filme como se fosse um ciclo que se repetisse; cada depoimento meio que introduzindo outro depoimento mas dentro do mesmo universo, sendo que a Irene Ravache representava o superego em todo esse universo. Obviamente, ela representava também o superego do universo feminino dentro daquela situação de violência. Se eu colocasse um homem ali eu ia romper com essa minha intenção dramática de fazer esse círculo vicioso. A opção foi então dramática, mas provinha do fato de que o filme tinha um caráter autobiográfico muito forte e de eu ser mulher, mas não de uma decisão de fazer um filme sobre mulheres (Murat em entrevista a Queirós, 2007).

A exclusividade de personagens femininas no filme também é justificada pela cineasta, em comentários reunidos na sua edição em DVD, como uma opção dramatúrgica e não feminista, de acordo com o intuito de promover o desdobramento circular das experiências íntimas relatadas, o que, segundo ela, a introdução de personagens masculinos atrapalharia. Em sua perspectiva, o cinema feminista difere sobremaneira de um cinema dito feminino. Na mesma entrevista, a diretora diz, a esse respeito que,

Eles são absolutamente diferentes. O cinema feminista é um cinema de combate, que se propõe a criar mensagens e a discutir a questão da mulher na sociedade. Quando eu me refiro a um cinema feminino, é um cinema autoral feito por mulheres, que resguarda na sua pluralidade um olhar feminino (Murat em entrevista a Queirós, 2007).

O feminismo que não ousa dizer seu nome

O cinema feminino, ou um cinema produzido sob um olhar feminino, é a categoria na qual a diretora inscreve sua produção cinematográfica, o que, do seu ponto de vista, se relaciona ao caráter autoral de seu trabalho. Nas suas palavras, ela formula uma explicação para essa questão: “Acho que meus filmes são profundamente femininos, porque eles são muito autorais. Eles falam muito da minha experiência de vida, eles falam muito através do meu olhar que, obviamente, é o olhar de uma mulher” (Murat em entrevista a Queirós, 2007).

Mesmo carecendo de elementos que justifiquem a recusa de Lúcia Murat à classificação de sua produção cinematográfica como um cinema feminista, sugere-se confrontar o ponto de vista da cineasta refletindo sobre sua filmografia sob a perspectiva feminista a partir de aspectos que despontam

da análise dos próprios filmes, considerando que a imagem cinematográfica tem aqui a primazia como documento.

Sabe-se, a partir de Margareth Rago, que a identificação de uma autoria feminina não sustenta, sozinha, a caracterização da perspectiva de uma obra como feminista.

Entendemos que uma obra não se torna feminista apenas pelo fato de ser produzida por uma mulher, já que o feminismo supõe críticas e rupturas com o instituído, descontinuidades, questionamentos e desafios ao que nos foi apresentado, transmitido e ensinado como normal, correto e verdadeiro, segundo a lógica da identidade, falocêntrica, racista, profundamente excludente e incapaz de perceber as diferenças em sua singularidade. O feminismo provoca incômodos e supõe combatividade por parte das mulheres (Rago, 2015, p. 17).

As características atribuídas ao feminismo por Rago são encontradas na filmografia de Murat. Conforme demonstra a análise de suas produções, a cineasta se preocupa em abordar temas que favorecem o debate em torno de questões de gênero através do cinema. Uma escolha técnica como o uso da voz feminina na narração de seus filmes indica um posicionamento feminista na medida em que, segundo Consuelo Lins, “se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer banal é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental” (Lins, 2007 *apud* Silva e Mousinho, 2016, p. 11).

Lúcia Murat constrói sua crítica feminista em seus filmes através da discussão de pontos de tensão entre relações de gênero, sexualidade e o pensamento da esquerda. Em *Quase dois irmãos*, esse aspecto é abordado através da discriminação sexual presente nas normas do coletivo de orientação esquerdista formado pelos presos políticos no Presídio da Ilha Grande.

A memória que me contam permite discutir melhor a orientação machista e heteronormativa do pensamento de esquerda das décadas de 1960 e 1970. Através da relação homossexual entre Eduardo, filho de Irene, e Gabriel, filho de Ricardo, se questiona nesse filme o estabelecimento de uma heterossexualidade compulsória e a rejeição a comportamentos transgressivos de gênero no meio revolucionário de esquerda, que a proposta de um novo comportamento cultural não eliminava.

Eduardo repete o bordão de um ex-companheiro de sua mãe, pertencente ao comando da guerrilha urbana, que expressa a interdição à homossexualidade no meio revolucionário de esquerda. Em alusão àquele, Eduardo diz à Irene: “Eu sempre fui homossexual. Eu sempre soube que era homossexual. Eu só não podia me permitir falar”. Uma vez que Ricardo, cujas atitudes seriam correspondentes aos ideais majoritários da esquerda, desaprova o relacionamento de seu filho com o filho de Irene, o conflito entre eles encena “as contradições internas da esquerda revolucionária que defendia a liberdade, a libertação e uma transformação radical da sociedade, mas que marginalizava homens ou mulheres que não seguiam gêneros e comportamentos sexuais normativos” (Green, 2012, p. 64).

Nesse filme, a personagem Ana se define como “uma mulher forte, uma mulher intelectual”. Ana teve cinco maridos, segundo a trama. Além disso, realizou ao longo da vida três abortos:

“um a pretexto da Revolução, outro a pretexto de nada, e o terceiro a pretexto de que não era do marido, mas do amante”, ela diz. Essas declarações indicam a ousadia de suas ideias sobre comportamento sexual e os direitos das mulheres em relação aos padrões morais conservadores da sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970, da qual a esquerda não se diferenciava, a princípio. Ela representa uma mulher com ideais libertários em relação ao seu corpo e sua sexualidade que correspondem às reivindicações do movimento feminista pelas “políticas do corpo”, como eram tratadas as questões relativas aos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres, como o aborto, o prazer e a contracepção, entre os finais dos anos 1960 até os anos 1980 (Soihet, 2008).

Na edição 2014 do Festival Internacional de Cinema Feminino, o FEMINA, Lúcia Murat foi homenageada, tendo o filme *A memória que me contam* exibido e a contribuição de sua produção para o cinema brasileiro reconhecida sob o mérito de representar “a história do nosso país e de nossa gente, de luta e resistência, em face de personagens femininas”⁸.

Considerando-se que o campo da produção cinematográfica no Brasil é historicamente dominado por homens, deve-se destacar o nome de Lúcia Murat entre os de algumas diretoras que emergiram no período caracterizado como Retomada⁹ com a produção de um grande número de filmes, como Carla Camurati, Tata Amaral, Bia Lessa, Monique Gardenberg, Sandra Werneck, Rosane Svartman, Laís Bodanzky, Daniela Thomas, Eliane Caffé e Mara Mourão, segundo levantamento de Melina Marson (2006).

Apesar da relevância do trabalho dessas mulheres no período, Giselle Gubernikoff avalia que “o cinema produzido hoje em dia por mulheres é apenas o início de um processo delas começarem a se encarar como Sujeito, mas onde ainda está presente o condicionamento herdado de um passado opressor” (2016, p. 105). Para a autora,

O cinema de mulheres deve liberar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra a mulher, dos conflitos e tensões sociais expressos através da família ou do trabalho e dos desencontros amorosos – temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia (Gubernikoff, 2016, p. 36-37).

A legitimidade do discurso histórico produzido no cinema é reconhecida por Robert Rosenstone (2010), de modo que se pode afirmar que os filmes de Lúcia Murat contribuem para a reconstrução da memória da ditadura militar no Brasil sob uma perspectiva feminista, na medida em que

⁸Disponível em: <http://www.feminafest.com.br/2014/pt-br/content/homage-lucia-murat-homenagem-lucia-murat1546175022>. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zh-elE70Reg>.

⁹O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo [...]. O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema” (Marson, 2006, p. 11).

oportunizam a discussão de vivências específicas de mulheres em condições de violência e de enfrentamento ao regime, além de superar a dicotomia entre a vitimização e os sucessos femininos, buscando visualizar toda a complexidade de sua atuação, como preconiza Rachel Soihet (2008) em sua perspectiva de construção de uma história das mulheres.

Entre 1978 e 1979, Lúcia Murat iniciou sua produção cinematográfica na direção do documentário de curta-metragem *O pequeno exército louco*, filmado na Nicarágua durante a Revolução Sandinista. Posteriormente, dirigiu o episódio *Daisy das almas deste mundo*, que integra o filme *Oswaldianas*, de 1992. Lúcia não teve, contudo, uma formação convencional em cinema. “Eu sou geração dos 1960 e minha formação se faz com a *nouvelle vague*, o cinema novo e o neorealismo italiano. Devo a eles minha escola de cinema. Estes são os filmes que me formaram”, segundo conta em entrevista à revista *Época* (s/d).¹⁰ Sua inserção no meio cinematográfico se daria, desse modo, através da atividade jornalística desempenhada após sua segunda prisão e pelo contato com amigos que trabalhavam na área. De acordo com a cineasta, o interesse que a levou a produzir seu primeiro filme na Nicarágua se relacionava a uma necessidade de compreender os acontecimentos que cercavam sua geração na América Latina. A partir desse processo, ela descobriu na produção cinematográfica um meio de discutir questões que lhe são caras.

Após realizar *Que bom te ver viva e Doces poderes*, o terceiro longa-metragem produzido pela cineasta foi *Brava gente brasileira* (2000), o qual se passa no Pantanal, na região do Médio-Paraguai, em 1778. O filme, lançado no ano em que se completavam 500 anos do descobrimento do Brasil, aborda a colonização a partir da perspectiva dos povos indígenas, destacando a violência das relações entre índios e brancos. Como forma de sustentar o não entendimento entre ambas as partes no filme, a produção optou por não traduzir as falas dos índios em kadiwéu, enfatizando o estranhamento e a violência decorrentes do choque cultural entre os elementos representados.

Em 2005, Lúcia realizou um filme que discute as imagens do Brasil no cinema mundial. Trata-se de *Olhar estrangeiro*, um documentário baseado no livro *O Brasil dos gringos*, de Antônio “Tunico” Amâncio, estruturado a partir de entrevistas com diretores, roteiristas e atores internacionais a respeito das representações criadas sobre o país.

Maré, nossa história de amor (2008), diferentemente das produções anteriores de Murat, é um musical. Nele, as preocupações políticas e sociais da cineasta se congregam à sua experiência com a dança, segundo ela afirma em comentários reunidos nos extras da edição em DVD: “A ideia era juntar minha história de vida como bailarina à minha história de vida como cineasta, ou seja, agregar as questões políticas e sociais que eu normalmente trabalho com um gênero novo que era o musical”. O filme é ambientado na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, onde a arte, especialmente a dança, convive com a violência e a opressão de facções criminosas sobre a população da favela, da qual a personagem Fernanda é professora. Idealista, ela acredita na capacidade de superação dos problemas da comunidade através de um projeto social de dança contemporânea. Assim como *Quase dois irmãos*,

¹⁰Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>.

Maré, nossa história de amor teve o roteiro escrito por Lúcia Murat em parceria com Paulo Lins, retomando a discussão sobre violência urbana realizada no filme anterior.

Em 2015, Lúcia Murat lançou dois filmes. *A nação que não esperou por Deus* é um documentário que retoma a história da tribo kadiwéu, que participou de *Brava gente brasileira*. Realizado 15 anos depois do outro filme, acompanha mudanças como a chegada da luz elétrica e da televisão à aldeia, o estabelecimento de igrejas evangélicas na reserva e sua liderança por pastores índios, e permanências como a continuação da luta dos kadiwéu pela demarcação de suas terras.

Em *Três Atos*, uma proposta de ensaio poético, aborda o tema do envelhecimento através da montagem de um espetáculo de dança contemporânea com interpretações de textos livremente baseados em escritos de Simone de Beauvoir sobre sua relação com a morte. Como se vê, o gosto de Lúcia pela dança está presente também neste que é seu filme mais recente, o qual homenageia Angel Vianna, ícone da dança contemporânea brasileira, encenando um espetáculo de dança no filme aos 85 anos juntamente com Maria Alice Poppe, sua ex-aluna, no auge de seu vigor físico, o que destaca os contrastes entre o envelhecimento e a juventude de seus corpos.

A tematização do envelhecimento e da morte nesta produção remete a uma fala da personagem Irene em *A memória que me contam* que parece expressar um drama entre a aproximação do ocaso da vida e a necessidade de produzir vivenciado por Lúcia Murat desde a realização daquele filme. Quando se ouve na voz da personagem, "... acho que estou ficando louca. Eu fico fazendo os cálculos do tempo de vida que me resta, tomo por base a vida média dos meus pais [...] e aí eu fico pensando sobre o tempo que me resta de vida e calculo quantos filmes ainda posso fazer. E quando vejo que estou fora do prazo, eu entro em pânico", entende-se que esta preocupação com a continuidade do seu trabalho se deva a um compromisso ético e político de manter em pauta no cinema as questões que lhe são caras como temas políticos e femininos presentes em suas produções.

Referências bibliográficas

CAMPO, Mônica Brincalepe. "A memória e a construção da história em *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci" in LUSNICH, Ana Laura e COSSALTER, Javier (orgs). *Actas del II Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2013. Disponível em: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Actas.pdf>.

CHAUÍ, Marilena. "A tortura como impossibilidade da política" in ELOYSA, Branca (org). *I Seminário do grupo Tortura Nunca Mais. Depoimentos e debates*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

COLLING, Ana Maria. "As mulheres e a ditadura militar no Brasil" in VIII Congresso *Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, realizado na Universidade de Coimbra em 2004.

- GARCIA, Marco Aurélio. "O gênero da militância. Notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política" in *Cadernos Pagu*, números 08-09. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1997. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1886>.
- GREEN, James. "'Quem é o macho que quer me matar?'" Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970" in *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, número 08. Brasília: Ministério da Justiça, julho/dezembro 2012.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.
- MAIA, Carla. "Pequenas histórias face à grande história" in REBECA – *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 04, número 07. São Paulo: SOCINE, janeiro/junho 2015. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/155/61>.
- MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000377319>.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo" in XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)" in RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema. Volume I*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- PERROT, Michelle. "Práticas da memória feminina" in *Revista Brasileira de História*, volume 09, número 18. São Paulo: Associação Nacional de História – ANPUH, agosto/setembro 1989.
- QUEIRÓS, Amanda. "O fio da meada. Entrevista com Lúcia Murat" in *O Povo*, Fortaleza, 07 de março de 2007. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2007/03/07/noticiasjornalvidaearte,675629/o-fio-da-meada.shtml>.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- _____. "Apresentação" in TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da e MOUSINHO, Luiz Antonio. "Um olhar sobre *Elena*: a encenação que se desdobra" in *Doc On-line*, número 19. Covilhã/Campinas: LabCom – Universidade da Beira Interior e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), março 2016. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf.
- SOIHET, Rachel. "Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica?" in *Estudos de Sociologia*, volume 13, número 24. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2008. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/875/731>.
- TEGA, Danielle. "Memórias da militância" in *Estudos de Sociologia*, volume 17, número 32. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/4931/4120>.



A POÉTICA DE LUCRECIA MARTEL E O SOM AO REDOR¹

Por Natalia Christofolletti Barrenha²

A presença de Lucrecia Martel dentro do *nuevo cine argentino*³ é um tanto ambígua: por um lado, seu peso e sua participação são inegáveis no surgimento e crescimento dessa geração. Por outro, Martel sempre trabalhou acompanhada de médias ou grandes produtoras (de Lita Stantic a El Deseo, dos irmãos Almodóvar), e seu estilo de filmagem rígido difere daquele da maioria dos outros participantes do *nuevo cine*, em que os meios de produção determinam uma linha estética. Assim, neste ponto, o cinema de Lucrecia aproxima-se de padrões mais tradicionais, enquanto as ideias de um cinema independente no sentido artesanal marcam com força principalmente os primeiros filmes dessa nova onda – um espírito de captura dos acontecimentos de maneira crua que constantemente evoca o documentário (ou pela utilização de material documental, ou pela adoção de uma plástica própria do documentário) (Oubiña, 2007).

O realismo de Martel não tem nada dessa modulação documental que aproveita um tipo de imagem crua, como encontrada de maneira espontânea ou roubada sub-repeticionalmente do real. Em seus filmes, o realismo é claramente o resultado de uma construção prévia que logo se impõe sobre as coisas.

¹Este texto é construído a partir de trechos do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*, publicado em 2014 pela Alameda Editorial com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Resultado da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), defendida em 2011 e realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

²Natalia Christofolletti Barrenha é doutora em Multimeios pela UNICAMP. Além de *A experiência do cinema de Lucrecia Martel*, publicou artigos em revistas e livros no Brasil, na Argentina, no Chile, em Cuba e na Espanha. Curadora e produtora das mostras *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo* (CAIXA Cultural São Paulo, 2014) e *Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo* (CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2016). Membro do corpo editorial das publicações acadêmicas argentinas *Imagofagia* e *Cine Documental*.

³O chamado *nuevo cine argentino* foi a retomada, após um período de crise, da produção cinematográfica argentina. O *nuevo cine* floresceu em meados da década de 1990, impulsionado por uma série de fatores como a criação de uma lei de fomento ao setor (que apoiava a produção através de créditos, subsídios, concursos e programas de ação através do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA), a reativação da cota de tela para filmes nacionais, o surgimento de inúmeras escolas de cinema e o acesso a equipamentos devido à convertibilidade cambial (1 peso = 1 dólar), que provocaram uma imediata reativação da indústria e um dinamismo inédito no setor. Uma nova geração entrou em cena, trazendo novas sensibilidades estéticas e novos princípios ideológicos.

Não trabalha a partir de *objet trouvés*. É sintético, articulado, roteirizado: a elaboração não surge das imagens obtidas, senão que as imagens são o resultado de uma elaboração. (...) O realismo de Lucrecia Martel não surge de um exercício de improvisação ou de um registro documental, mas opta por uma acepção mais clássica da *mise en scène* (...) (Oubiña, 2007).

Durante uma conferência proferida em 2007, na School of Sound, de Londres, Lucrecia endossa a análise de David Oubiña: ela afirma que o sistema com o qual fez seus filmes é de absoluto artifício – nada foi pensado para ser natural, porque para ela o cinema é um grande artifício; não há nada casual, e tudo foi cuidadosamente planejado no roteiro e desenvolvido com precisão. A cineasta completa seu raciocínio em uma entrevista a Gabriela Halac: “O vício do realismo é uma armadilha para não poder contar nada. A realidade é algo tão construído a partir de alguém que, se pretendemos tratá-la como um objeto dado e definido desde o exterior, terminamos empobrecendo-a” (2005, p. 96).

Os filmes de Lucrecia se negam a ser vistos como testemunhos da realidade, e também como o oposto, como caminhos de fuga para o fantasioso. Com ares familiares, seus relatos se deparam com uma estonteante experiência do reconhecimento unida à da estranheza. Narrando e expondo situações revestidas de uma atmosfera familiar e trivial característica dos meios pequeno-burgueses, Lucrecia oferece um relato com obsessiva minúcia, mas silenciando qualquer sentido último.

Dessa maneira, Lucrecia inaugura outra força estética dentro do *nuevo cine*, a qual se caracteriza também por inúmeras peculiaridades temáticas e formais que fazem com que seja difícil enquadrá-la em gêneros, tipologias ou redes de afinidades. As experiências com as filmagens na infância⁴ foram fundamentais para a construção desse olhar e para a incursão de Lucrecia ao mundo das imagens e dos sons, mesmo que imediatamente ela não se desse conta disso e continuasse na empreitada de ser uma cientista, como sonhava quando criança. Apesar de descobrir algo que a fascinava, nunca imaginou que seu futuro estaria relacionado com isso, já que na época (e ademais em Salta)⁵ era mais simples tornar-se um astronauta que um cineasta.

Todo o processo de gravar, de entender o que se passava e de descobrir coisas que não se viam na televisão, começou a interessá-la – as *tonterías* domésticas, as conversas entre a mãe e os seis irmãos e os eventuais coleguinhas dos irmãos (que a faziam passar até quatro horas de canto em canto da cozinha arrastando a câmera pesadíssima; daquelas primeiras que chegaram à América do Sul, e que tinha duas partes unidas por um cabo) e os fatos irrelevantes do dia a dia chamavam a atenção de Lucrecia para o espaço *off*, para as construções dos diálogos e para as descobertas de eventos que ela pensava que não havia filmado e de repente estavam ali, à beira do quadro.

⁴No começo dos anos 1980, devido ao desejo de registrar a numerosa família, o pai de Martel adquiriu uma câmera filmadora. Ele dava muita liberdade para as crianças usarem todas as coisas da casa, mas exigia que os pequenos lessem os manuais antes de empreenderem qualquer aventura: todos haviam lido os manuais de todas as coisas e possuíam uma espécie de conhecimento técnico que abarcava do carro à tevê e às coisas da cozinha. Porém, a câmera filmadora não tinha chamado muito a atenção. Meio por casualidade, Lucrecia se interessou por ela primeiro como artefato e depois resolveu usá-la para colocar em prática o que havia aprendido em mais um manual. Lucrecia raramente aparece nos vídeos familiares, já que, quase sempre, empunhava a câmera.

⁵Província localizada a 1.600 quilômetros de Buenos Aires, no noroeste argentino, perto da fronteira com a Bolívia, onde Martel viveu até os 19 anos. Atualmente, após 30 anos morando em Buenos Aires, a cineasta está se instalando novamente em sua cidade natal.

Martel transformava os *westerns* de que gostava em brincadeiras filmadas, e em um momento os irmãos passaram a odiá-la, pois ela os obrigava a fazer coisas que já não pareciam divertidas (e como era uma das mais velhas...). Com o tempo, isso foi piorando: ninguém a aguentava mais, porque ela filmava o tempo todo: a criançada chorando, comendo, acordando... “*Ya basta de eso!*” era um apelo frequente dos familiares – a coisa tomou tal proporção que, no velório de um parente, o pai a chamou de lado para que não lhe desse na telha registrar a ocasião. Ela não desistia de acompanhar tudo, principalmente o entra-e-sai da movimentada cozinha, onde por vezes deixava algum reduto imóvel para seguir um “personagem”, depois outro, aproximando-se e afastando-se, e assim por diante, arquitetando as diversas camadas que formam uma narração ou uma descrição – e os rudimentos básicos de construção de um filme foram aprendidos aí. Os planos fechados e fragmentários característicos da diretora também têm raízes nessa maneira de organizar e hierarquizar as diversas situações e os inúmeros personagens que habitavam o mesmo espaço.

Lucrecia não se considera uma cinéfila, assumindo que não foi o cinema que a determinou – o mais próximo disso seria a câmera da infância –, e que não se baseia em cinema para fazer cinema. Criada em um lugar onde a possibilidade de cinefilia era nula – o interior afastado onde só havia os faroestes e os filmes de terror da tevê, e onde os cinemas da cidade se revezavam entre produções hollywoodianas e filmes pornô –, ela atribui às narrativas orais de Salta sua principal influência. Ademais, no interior argentino, a sesta é sagrada, e nesse momento o mais difícil é aquietar as crianças, enquanto os adultos dormem para seguir trabalhando. Assim, a hora da sesta também é a hora dos contos, o que, para Lucrecia, foi definitivo em seu gosto pela arte de contar histórias ou relatar quaisquer outras coisas. Seus pais eram ótimos narradores e sabiam muito bem criar um clima para contar casos, mas suas aventuras preferidas eram as desafiadas pela avó Nicolasa Rosa (a quem a cineasta dedica *O pântano*), as quais captavam a atenção dos numerosos netos, e eram versões de contos conhecidos, como os dos irmãos Grimm ou do escritor uruguaio-argentino Horacio Quiroga.

Quiroga (1878-1937), um dos mais brilhantes contistas da região do Rio da Prata, teve uma vida trágica que alimentou violenta e obscuramente sua obra. A repetida presença da morte – que culminaria com seu suicídio e faria eco nos suicídios de seus três filhos – e a escolha da vida na selva de Misiones, no abrasado nordeste argentino, são o motor poético de sua produção literária. Essas presenças agressivas e implacáveis modelavam sua escrita, onde o destino funesto e o acidente rondavam constantemente os personagens. *Cuentos de la selva*, dedicado ao público infantil e um de seus livros mais famosos, trazia histórias fantásticas, assim como *Cuentos de amor de locura y de muerte*, onde encontramos *El almohadón de plumas*,⁶ inesquecível para Lucrecia, que acreditava piamente que as aventuras contadas pela avó haviam se passado com seus antepassados ou com gente conhecida – só na escola, aos 15 anos, descobriu que as histórias pertenciam a um escritor.

⁶ Em *El almohadón de plumas*, uma mulher adoece, vai se debilitando e morre sem ninguém saber o porquê. Após sua morte, o marido encontra na fronha uma pequena mancha vermelha e, dentro do travesseiro, um animal que chupava o sangue da mulher – e o homem o mata com um machado.

Creio que devo tudo ao Quiroga que me contava minha avó. A versão enfermiça da natureza, a febre como um estado de revelação, a forma em que a morte se anuncia, a banalidade do último suspiro. É uma atmosfera que desvaira, é um estado de alteração permanente da percepção, capturada pelas cores, os ruídos, a intensidade da selva. Para mim, é um personagem quase familiar... (Martel em entrevista a Amado, 2006, p. 173).

Além de Quiroga, é impossível não relacionar a obra de Lucrecia com a de Silvina Ocampo (1903-1994). Junto a seu marido Adolfo Bioy Casares, Silvina foi uma das grandes escritoras argentinas do século XX e, assim como Lucrecia, é possuidora de um realismo armado que não dispensa as fugazes aparições do mágico no cotidiano, além de um assíduo interesse pelas crianças, para Silvina os únicos seres capazes de subversão. Quando Enrique Pezzoni escreve sobre os contos da escritora no prólogo de *La furia y otros cuentos*, por vezes parece estar falando dos filmes de Martel: a invasão dos espaços sem abrir mão de um incômodo detalhismo (o qual abarca o calor, as moscas, o brega, a vulgaridade); a impressão de que tudo e ao mesmo tempo nada ficam livres para a imaginação do público e o choque entre uma segura naturalista e atmosferas oníricas são aspectos que aproximam as duas criadoras, assim como a configuração da esfera doméstica como um entorno sinistro mais do que um refúgio seguro.

A literatura na qual Lucrecia mergulha há alguns anos passa por uma excentricidade encarada por poucos: na cabeceira de sua cama encontram-se, sobretudo, livros técnicos: ciência, medicina, navegação; ensaios de política, filosofia, história; estudos que têm relação com o geográfico e o espacial. Para ela, a escrita que tem a pretensão da verdade científica, que fala das coisas reais, parece muito mais excitante que a ficção. Em entrevista a Leonardo Favio (2008), Lucrecia também fala do *Livro de Jó*,⁷ leitura fundamental feita pelo menos uma vez ao ano.

Da sua câmara da meninice, Lucrecia ainda traz consigo o foco voltado para a família. Para ela, todos os temas da humanidade estão na cena familiar, sendo um círculo privilegiado de observação.

É muito difícil explicar isso porque pode parecer uma apologia à destruição. Antes de tudo, eu tive uma infância muito feliz, com seis irmãos, todos unidos. Entretanto, eu penso que a família é uma unidade onde se aprende desde muito pequeno a corrupção, onde o sangue e os bens privados definem um montão de coisas em forma de participação. Aprendem-se tantas coisas más que, depois, socialmente, para mim são tão nocivas... É uma instituição difícil. Sua ausência significa um enorme

⁷O *Livro de Jó* é um dos textos do Velho Testamento. Aborda principalmente o tema do relacionamento entre o ser humano e Deus a partir da história do homem que perde tudo, mas continua crente.

problema para a sociedade, e sua existência também. É uma contradição. As pessoas com família vivem em um inferno, e as pessoas sem família vivem em um inferno. É um paradoxo interessante. E como sempre há essa coisa muito católica, de países católicos, de falar da família como se já nessa palavra houvesse a salvação... Há de se suspender a ideia de que há salvação tão facilmente. Mostro a família em decadência nos filmes pois me parece que muitos valores que sustentam nossa família e nossa sociedade são tão inúteis e tão pouco propícios para a felicidade que toda essa decadência parece uma esperança de que as coisas podem ir a outro lugar (Martel em entrevista à autora, 2008).

As mulheres ocupam um lugar de destaque em seus filmes, enquanto os homens são sempre retratados como fracassados. Martel explica que atenta para os personagens das crianças e das mulheres sobretudo porque ela foca a casa, e nos faz lembrar do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que cresceu rodeado de figuras femininas em uma pequena aldeia e para quem um grupo de mulheres conversando constitui a base da ficção, a origem de todas as histórias (Strauss, 2008).

Os filmes estão situados em um período no qual as casas estavam cheias de tias, mães, avós, crianças, e o personagem do homem nesse universo é muito tangencial. Não posso negar a simpatia que tenho pelos homens que naufragam nas ideias sobre o que deve ser um homem, como tenho muita debilidade pelas mulheres que fracassam nas expectativas sociais do que deve ser uma mulher. Os personagens que não podem cumprir as expectativas sociais me resultam muito simpáticos, e de certo modo me identifico com eles (Martel em entrevista à autora, 2008).

Lucrecia, além de privilegiar a presença das crianças (que para ela possuem uma sensibilidade incrível), busca assumir o ponto de vista de uma criança, a qual vê as coisas com mais curiosidade que com qualquer outro valor – sem confundir isso com uma idealização da infância e seu (falso) caráter ingênuo. Essa maneira de se aproximar que, segundo ela, tem como objetivo excluir os juízos morais de seu olhar, parece contrastar com uma possível crueldade com a qual ela trata seus personagens, afundados na impossibilidade e na impotência.

Todavia, ela não considera suas películas negativas, nem que seja atroz com seus personagens – ao contrário, simpatiza com eles, já que muitos são baseados em pessoas que ela conhece, algumas até bem próximas. Ela não se interessa em perdoar ou ajuizar essas personalidades – e por isso se posiciona em uma *mirada* infantil. Contudo, tampouco ela pensa em fazer um esforço para salvá-los ou afundá-los. Lucrecia acredita que, se os filmes continuassem, se fossem reais, todos teriam a oportunidade de terminar incrivelmente bem, porque ninguém está condenado. Segundo ela, um filme, ao final, gera uma sensação de condenação, e por isso sua preferência por finais abertos – podemos sentir que as histórias continuam através dos sons e das músicas que acompanham os créditos nos três filmes.



Dentre os vários conflitos que acompanham os personagens de Lucrecia, são expostos de maneira patente os choques sociais entre patrões e empregados. Em seus filmes, as diferentes classes se relacionam em um misto de aproximação, atrito e distanciamento; os grupos se misturam ao mesmo tempo em que se opõem, e a incomunicabilidade é uma situação corrente. Esse enfrentamento, principalmente em *O pântano* e *A menina santa*, expressa em muitas situações a incoerência de valores dos personagens classe média, os quais nunca renunciam a uma “superioridade” para criticar e humilhar os “serviçais”, dos quais são extremamente dependentes. Lucrecia – que também dedica seu primeiro filme à Antonia Sánchez, empregada da família durante a infância da cineasta – relata que essa relação ambígua entre patrões e empregados possui muita força dentro das casas salteñas.

Uma espécie de microcosmos que se desenvolve ao redor (e dentro) dessas casas está muito presente nos filmes de Lucrecia. Todas suas películas até então foram rodadas em Salta. Desde 1986, Martel mora na Capital Federal, mas sempre volta para sua terra natal quando está criando algo. E confessa, em entrevista a Luciano Monteagudo (2002, p. 72): “O que eu escrevo, como se refere a certa coisa da infância e adolescência, de imediato se situa geograficamente em Salta”. De acordo com Martel, o que existe de Salta nos filmes não é um intento de documentar, já que a cidade, para ela, é como um invento, um tecido sentimental de coisas que passaram.

Acho que eu não consigo filmar em outro lugar. Em Salta se unem certas décadas e pessoas, há sabores dos quais eu gosto e conheço bem; há uma geografia inventada, na qual eu consigo localizar a história. A cidade natal é uma sobreposição de tempos vividos que de alguma maneira são importantes; é um lugar de onde se necessita desesperadamente ir-se, e desesperadamente voltar (Martel em entrevista à autora, 2008).

Mesmo que esse ambiente seja responsável por muitos aspectos das histórias e (intencionalmente) reconhecido por aqueles que o habitam, nunca há uma indicação dos espaços povoados pelos personagens. Além disso, nunca sabemos as dimensões de onde se desenrolam os acontecimentos, as distâncias, dando uma impressão, por vezes, de locais de onde os personagens não podem sair e aos quais estão condenados. A omissão dos nomes dos lugares foi uma decisão deliberada de Martel em busca de uma liberdade de criação, já que Salta é uma cidade pequena, e ela se sentia comprometida com muita gente – nas cenas iniciais de *A mulher sem cabeça*, por exemplo, ela suou a camisa para apagar o letreiro de um caminhão que anunciava: *Municipalidad de Salta*. Ao suprimir o nome da cidade, Lucrecia considerou-se mais livre para usar os espaços e não respeitar certos fatos: não dizer “Salta” lhe abonava um salvo-conduto de usar atores de qualquer lugar da Argentina sem ter que forçá-los a falar ou a se vestir como em Salta, assim como incluir elementos que não eram regionais e lhe pareciam interessantes. Como afirma Sergio Wolf (2011), “Salta é mais um espaço mental, sonoro e tátil, um modo de ouvir a cadência e a singularidade da fala, um modo de sentir a aderência

engordurada dos corpos no verão, um modo do silêncio total e da explosão do carnaval”. Não é Salta, mas tampouco deixa de ser.

Da mesma maneira e pelo mesmo motivo, a época em que transcorrem os filmes tampouco é anunciada. Lucrecia sente que faz um cinema que deveria ser visto entre os anos 1970 e 1980, pois esse período determinou muitas coisas na sua vida, mas ela não renuncia à liberdade e mantém-se num tempo indistinto onde convivem celulares e atmosfera retrô. Graciela Oderigo, diretora de arte dos dois primeiros filmes da cineasta, relata no *making of* de *A menina santa* que a busca de uma paleta de cores dirigiu-se sempre na direção de algo atemporal, e que os objetos de cena pertenciam a diferentes décadas.

Aquilo que deduzimos sobre o trabalho com o tempo nos filmes é que as histórias se passam em alguns dias. Mesmo assim, a ausência de acontecimentos concretos e a inação dos personagens, além da circularidade que os impede de se mover, deixam uma dúvida que transforma a informação “alguns dias” em algo impreciso e inútil. Como em sua vida Lucrecia nunca presenciou qualquer acontecimento que possuísse começo, meio e fim, ela não está preocupada em armar uma “trama” ou com a evolução dos personagens, como pregam os clássicos manuais de roteiro norte-americanos e como sugeriu o Festival de Sundance, onde o roteiro foi premiado – conselho que ela dispensou. Cada relação humana ou circunstância é apenas um momento na vida dos personagens (os quais nunca encontram um estereótipo para repousar nem pontos seguros em suas biografias para retornar), e não há nenhuma ambição por contar ou recuperar narrações totalizadoras. Segundo Martel, em seus filmes coexistem temporalidades como na vida cotidiana, pois depois de Einstein é impossível crer num tempo linear ou num espaço dissociado do tempo. Perguntando à cineasta como descreveria seus filmes, ela responde que se referiria a eles como processos, resíduos do tempo e de experiências.

Essa maneira de organizar os acontecimentos está totalmente em dívida com a memória. Para a cineasta, o cinema se parece, mais do que qualquer coisa, à memória.

Acontece toda vez que recordo algo de minha infância: por exemplo, minhas irmãs me dizem “não, isto não foi assim, foi de outra maneira”... Temos percepções distintas de tempo, de intensidade; inclusive com relação aos personagens que estavam presentes no episódio (...). Pular coisas, fazer faltar pedaços, é o que me faz estar mais próxima da construção de uma memória (Martel em entrevista a Halac, 2005, p. 99).

Quando nos lembramos de algo, não nos ocorrem cenas de transição ou tomadas de estabelecimento⁸, mas elementos emotivos que vão conformando diretamente a lembrança: um processo orgânico de recuperação que não segue uma progressão linear, mas irrompe de maneira errática e incoerente, pervertendo as ideias de espaço, tempo, causa-consequência e desestabilizando uma construção da realidade baseada nessas estruturas organizativas.

⁸As tomadas de orientação ou estabelecimento (*establishing shots*) brindam ao espectador uma noção do lugar onde se localiza a ação e estabelece relações espaciais entre os personagens e tudo o que há entre eles. Nos filmes de Lucrecia, tomadas de orientação são raramente usadas, transições convencionais entre as cenas são frequentemente omitidas e cortes são introduzidos em momentos cruciais. Para Joanna Page (2009), essas técnicas de montagem resultam em uma experiência desorientadora, já que não sabemos o que é significativo e o que não é. Gera-se uma ansiedade produzida pela ocultação das informações que não se alivia com sua revelação.

Assim, o procedimento que define a montagem de Martel é a elipse, chamando sempre a atenção sobre o que não se resolve, sobre o truncado. No *making of* de *A menina santa*, Lucrecia revela que pode parecer uma obviedade, mas a descoberta da elipse na montagem foi para ela a salvação. Como afirma Mônica Campo, a cineasta contraria a expectativa construída nas narrativas: “nunca a crise, o momento de conflito, o lance que seria catártico é o explorado. (...) suas tramas se detêm em observar os momentos em que esta crise não ocorre, mas é intuída, percebida e sentida” (2010, p. 05).

Lucrecia aposta na ausência de clímax e na composição de ambiências que privilegiam uma apreensão do espectador muito mais sensorial que racional. O laço entre o cinema e o mundo não é mais mediado pela história/narrativa como grande elemento agregador da *mise en scène* – a ideia de entendimento da trama perde força para avivar a recepção sensorial, pois o filme pode ser mais bem compreendido intuitivamente que numa lógica de começo, meio e fim. “O sentimento do tempo não decorre, portanto, da duração objetiva dos fenômenos, mas sim de mudanças em nossa sensação do tempo, que resultam do processo permanente de interpretação que operamos” (Aumont, 1993 *apud* Mesquita, 2009, p. 16). Gerando esse estado particular de imersão que tende a reformular os padrões sensoriais, a experiência fluida proposta por Martel não se encerra no filme, mas se desdobra no cotidiano, tornando-se uma vivência pós-sala de cinema. Para a cineasta, a permanência do filme nas pessoas é fundamental.

As apostas hoje são cada vez mais a curto prazo, e essa visão deixa alguns filmes muito torpes: as coisas têm que ser claríssimas porque o público deve chegar a uma conclusão e não pode ter dúvidas. Mas o mundo não funciona assim; a experiência humana é a longo prazo. Eu não estou buscando o imediato, e confio que o espectador vai levar o filme consigo, já que para mim o tempo é muito importante na relação com um filme. E confio nisso devido à maneira como os filmes foram construídos – não como uma trama ou um jogo de inteligência, mas como um processo de percepção (Martel em entrevista à autora, 2010).

Para Lucrecia, o som é a melhor maneira de compartilhar a percepção de alguém. Devido a isso, para ela é muito difícil trabalhar com trilhas sonoras naturalistas, porque o que se pretende transmitir é uma percepção de mundo. Ademais, Lucrecia afirma que a importância notável que ela atribui aos sons reforça a fidelidade ao ponto de vista infantil pretendido, já que as crianças possuem uma sensibilidade mais aguçada para aquilo que as rodeia.

Para adiante da questão física do som, desde que estamos na barriga de nossa mãe o mundo que nos circunda é o dos sons: os ruídos do corpo da mãe e que o cercam. Antes de nascer já estamos envoltos por uma quantidade de sons gerados pela humanidade ou não, e isso me parece uma peça interessantíssima na qual prestar atenção para pensar estruturas narrativas (Martel em entrevista à autora, 2010).

A ideia de imersão como conceito de construção de um filme é crucial para Lucrecia Martel. Ela enxerga o espectador submerso em uma massa de ar, como se ele estivesse no fundo de uma piscina⁹ – para a cineasta, o som é o que possibilita a sensação de estar envolvido nesse fluido que é o ar.

O som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele – é tátil. Essa qualidade tátil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é tátil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som (Martel em entrevista à autora, 2008).

Dessa maneira, Lucrecia imagina a sala de cinema invadida de sons e reverberâncias, como um espaço que vibra, devido à qualidade física do som: o espectador pode fechar os olhos e continua sendo tocado pelo filme. Enquanto a imagem vai estar em um sentido direto, em um quadrado de luz, o som vai se propagar em ondas tridimensionais, sendo a única maneira de entrar em contato com o corpo todo do público, e não apenas com um órgão específico.

Os filmes de Lucrecia têm a apreensão semelhante à de uma peça musical, no sentido de um mergulho em que a imagem parece ser um lugar antes a ser habitado que observado, constituindo um audiovisual cuja pulsão maior é o encantamento físico do corpo e da materialidade dos objetos – e isso se deve principalmente ao uso que ela faz do som. Dessa maneira, Lucrecia enfatiza o som como o maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes. Ela afirma, por exemplo, que “durante as filmagens de *O pântano* fazia muito frio; porém, ao ver o filme, é passado um forte desconforto devido à sensação de calor – sensação esta causada pela utilização do som” (Martel em entrevista à autora, 2008).

O som entra no trabalho de Lucrecia na escrita – e antes disso: são fragmentos de diálogos que a levam às películas. Ela assume que há coisas que chegam durante a pós-produção, mas o som tem de estar com ela no momento da escrita e da filmagem: Martel nunca sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como fazer o som.

O som sempre esteve em lugar privilegiado na construção de meu cinema. Mesmo que em *O pântano* isso tenha ocorrido de forma mais intuitiva – já que eu percebi que aquilo era um elemento narrativo muito forte somente após vê-lo –, o filme havia nascido com um conceito sonoro geral antecipado. Ao pensar em um filme e ter clara sua ideia sonora, é muito mais fácil saber o que fazer com a câmera, saber como armar a cena. Por exemplo, supomos que há uma família que conversa, e vários falam ao mesmo tempo. Pensar a *mise en scène* disso torna-se muito difícil se

⁹A piscina, aliás, é um cenário recorrente na obra da cineasta. Apesar de ter um nojo terrível e nunca entrar em piscinas, elas são fascinantes para Lucrecia. “Não sei por quem passou pela cabeça um quarto cheio de água metido na terra. A particularidade da piscina é de que em volta dela há pessoas desnudas e certa promiscuidade. Isso é visto de maneira totalmente diferente se as pessoas estivessem em qualquer outro lugar, como na sala, onde a situação seria completamente absurda” (Martel em entrevista à autora, 2008).

não se imagina como dispor essa conversação: que coisa vai ficar em *off*, que coisa não importa tanto, que sons vão rodear a cena. Se já se imagina como vai preparar o “cenário” sonoro, não é necessário filmar tudo; não é necessário “cobrir-se”. Eu nunca filmei com este conceito do cinema de “cobrir-se”, que é para que não faltem planos. Essa maneira de trabalhar, filmando apenas o que eu necessito a partir da minha ideia do som, permite-me até economizar película (Martel em entrevista à autora, 2010).

Apesar de o som participar ativamente da *mise en scène*, Lucrecia dispensa a presença efetiva de música. Não há trilha musical que não faça parte da diegese em nenhum dos três filmes: todas as músicas que aparecem estão tocando em um rádio ou animam uma festa. Ela opta por não usar música porque se sente incapacitada para empregá-la como algo que contribua fortemente com a narração, já que a considera muito complexa e cujo entendimento foge de si. Martel possuía um ressentimento pela ausência de cultura musical (só em 1996 adquiriu seu primeiro toca-discos), mas devido a isso deriva maior atenção aos outros sons que a cercam – o ressentimento converteu-se em estética, já que durante a escrita as músicas nunca surgiam. Assim, a música aparece como um ruído confuso em meio a outros. Em geral, as músicas utilizadas por Lucrecia foram hits que tocavam no rádio e que a marcaram muito, principalmente durante a infância. A cumbia, ritmo bem popular na Argentina, está bastante presente, assim como as canções de Jorge Cafrune¹⁰ – Martel era vizinha da família Cafrune, e um tio seu costumava tocar as músicas do cantor no violão.

Já os diálogos são extremamente relevantes na obra de Lucrecia, principalmente durante o processo de criação. Ela se deu conta disso principalmente após ter terminado *O pântano*, ao associá-lo à estrutura da fala de sua mãe ao telefone, a qual dava tantas voltas que Martel se perguntava constantemente se ela estava mesmo lhe dizendo alguma coisa. Também se lembrou de quando era pequena e costumava acompanhar a avó nas visitas às amigas doentes, cujos bate-papos a surpreendiam pela deriva dos temas, pela manipulação do tempo e pelas más intenções expostas de maneira tão delicada.

Segundo Lucrecia, na fala, as estruturas são sumamente inovadoras. Não há parâmetros nem gêneros definidos nas conversas – o sentido e a emotividade vão se movendo, há uma metamorfose permanente da realidade. Os espaços e os tempos se deslocam, as pessoas se dissolvem, e desaparecem as características rígidas sob as quais organizamos nossa percepção quando estamos absortos em uma conversa (e o som também é o responsável por isso). Ao falar, a idade e a identidade de uma pessoa passam a segundo plano – e este, para ela, é um dos pilares de construção de seus filmes.

A cineasta continua afirmando que, no mundo das conversas, as pessoas possuem formas raras de se encontrar. Na fala, há o poder de evocar outras épocas devido à possibilidade que a língua oferece com os verbos no passado, presente ou futuro. Um indivíduo quando fala se torna algo menos determinado pelo tempo em que se encontra – a infância, ou qualquer outro momento, se faz presente e pode mudar o tom ou a forma de se expressar.

¹⁰ Muito populares na Argentina, as canções de Cafrune (1937-1978) tinham inspiração folclórica e política. Cafrune era um nacionalista convicto com grande apego ao país e às suas tradições. O governo ditatorial argentino considerava sua morte em um acidente de carro apenas um incidente; porém, é consenso que Cafrune foi assassinado pelo regime, o que fez de sua figura mais um símbolo desse período.

Quando alguém está falando, não pensa em um diálogo entre duas pessoas em que um fala, e o outro responde: não são todas as linhas do diálogo que estão voltadas ao interlocutor. Há conversas que o emissor tem na sua cabeça com outras pessoas, como se estivesse se dirigindo a elas; uma situação em que alguém fala frente a outro, mas está rodeado de inúmeros seres invisíveis.¹¹ Para Lucrecia, essa ideia de que os personagens não estão apenas falando entre si – mas convivendo cada qual com um mundo de pessoas que não está presente – é muito valiosa para escrever diálogos, assim como crer no processo de dissolução é muito importante para dirigir o ator.

A partir disso, vieram muitas outras escolhas, como trabalhar com não atores, o que permitia uma fala não treinada. Aliás, Lucrecia não impõe a palavra gráfica e, na maioria das vezes, trabalha os diálogos oralmente (principalmente com não atores e crianças), privilegiando a naturalidade do discurso. No processo criativo de Lucrecia, a pesquisa, a observação e a reminiscência também têm mais valor que a palavra gráfica – a qual, no entanto, a cineasta não descarta totalmente, já que lida com um roteiro literário muito bem amarrado para as filmagens e que ainda permita aos financiadores a percepção do que será o filme.

Mesmo dando extrema atenção à dimensão semântica do som presente nas conversas, Lucrecia não descuida da qualidade sonora dos diálogos que vai além do sentido fonético das palavras. Ela adota as conversas como peças musicais, as quais as pessoas vão construindo de diversas formas – nem sempre harmônicas (como em uma discussão, por exemplo). Martel explica que não temos essa noção de que os sons vão se armando acerca da conversa, como em uma música – essa ideia de organizar os sons, os ritmos, etc. é algo que só se imagina para a música, mas é uma coisa que se faz todo o tempo. Ela o demonstra frequentemente nas oficinas das quais participa em diversos países, pedindo aos alunos que levem para as aulas curtas gravações de conversas, as quais são analisadas. Muitas vezes, o ritmo com que as pessoas dialogam tem a ver com um pássaro que está cantando em outro lugar, ou com um trem que passa do lado de fora, e as pessoas não se dão conta disso. Entretanto, quando se escuta, a conversa está ordenada, e vai se acomodando a outros sons como se fosse um instrumento musical.

Para Lucrecia, o fato de esquecer que o ser humano é também um instrumento musical pode gerar muitos problemas durante a escrita de diálogos, já que se corre o risco de pensar apenas em seus sentidos, como se sua única função dentro de um filme fosse informar. Há ainda toda uma questão gestual: tudo o que uma pessoa diz não está apenas nas palavras. Sobretudo na intimidade, as conversas são muito mais determinadas por suas tonalidades e seus ritmos: por exemplo, quando algumas pessoas discutem e se dizem coisas não tão terríveis, se a atitude com a qual se emite o som é terrível, o impacto com que se recebe essa informação é tremendo da mesma maneira. O tom é definitivo e suficiente como mensagem – e, mais uma vez, as crianças são os mais sensíveis a isso. Por esse motivo, em muitas ocasiões, os personagens de Lucrecia se enredam em uma comunicação distraída e sem objetivo aparente, numa verborragia que não significa nada e tem como alvo a escuta das nuances sonoras dos diálogos.

Assim, há uma tendência em relativizar o discurso, principalmente por meio de sua proliferação, e menos por sua inteligibilidade (Russell, 2008). Ao abordar esse aspecto, Russell recorre à

¹¹ Martel cita como exemplo o relato de uma briga, na qual a pessoa que conta o episódio pode tornar-se agressiva.

descrição elaborada por Michel Chion (1992) que ele denominou *emanation speech*, o qual não é para ser, necessariamente, completamente ouvido e entendido, tornando-se assim uma emanação do personagem, um aspecto dele, como sua silhueta: significante, mas não essencial.

Outro aspecto muito peculiar na obra de Martel com relação ao uso das vozes é como elas são predominantemente em *off*. Isso ocorre não porque as pessoas que falam, na maioria das vezes, estão fora de campo, mas porque a fragmentação dos corpos e a indecisão da câmera não se preocupam em atentar para uma *mise en scène* onde o som *in* (sincrônico) esteja presente – a boca das pessoas dificilmente aparece, o que dá margem para invenções no momento da edição.

Enfim, o som atua como potencializador de uma sensorialidade, proporcionando a atuação dos cinco sentidos. Os sons exacerbam a observação minimalista e fazem inteligível um mundo que é produto da espessura perceptiva. Os filmes de Lucrecia são, assim, donos de uma imagética tátil, dona de peso, volume, cheiros...

Para Lucrecia, não foi ela quem escolheu o cinema, e sim o cinema que a escolheu. Ela preferiria ter tido talento para escrever, assim não precisaria manejar tantas variáveis e responsabilidades com os outros, já que a literatura é uma atividade solitária (para Lucrecia, a escrita de roteiros é uma coisa técnica, um uso intermediário da escrita – quase um bastardo –, tão inespecífico que jamais se compararia à escrita cuja finalidade se dá sobre si mesma). Porém, ao mesmo tempo, ela afirma que sua vocação pessoal com o cinema relaciona-se intimamente com a oportunidade extraordinária provida pelos filmes de transcender uma geografia de absoluta solidão que é a do corpo, essa situação de nascer e morrer sozinho.

Para Lucrecia, todas as coisas que foram inventadas como espécies de linguagem (a música, a pintura, etc.) são intenções de aproximar-se dos outros, intenções não apenas de colocar-se no lugar da percepção de alguém, ou colocar alguém no terreno da própria percepção – localizar o público em seu lugar de percepção e perceber o que é esse público e o que provoca esse intercâmbio faz com que alguém goste de fazer cinema. Mesmo que o cinema seja para ela o meio privilegiado não apenas para compartilhar emoções com o espectador, mas também para atentar contra a realidade, a cineasta assegura que todas essas tentativas de aproximação são falidas, já que ninguém logra comunicar-se perfeitamente com o outro – nem no amor. Assim, um filme para Lucrecia é um processo de percepção que inclui as emoções, o pensamento e cujo único objetivo é compartilhar – compartilhar a experiência de existir, tão absurda em sua concepção. Um processo imperfeito e inacabado sobre o qual não se tem certeza.

Lucrecia confia nos sons para transmitir o que de mais importante circula em seus filmes: diferentes percepções do mundo. Através da sinergia do som com os outros elementos da *mise en scène*, a audiência compartilha as percepções e experiências dos personagens: em *O pântano*, não basta ouvir, temos que ver para crer; em *A menina santa*, escutar para tocar; em *A mulher sem cabeça*, não ver o que se escutou.

A cineasta afirma, no *making of* de *A menina santa*, que o que constrói uma história, o que a conta, não é uma coisa tão cerebral e direta, é algo bastante emotivo e misterioso. “A ideia [ao fazer cinema] é ver com quais elementos sonoros, com quais elementos verbais, físicos se pode reconstruir uma emoção que está muito fixada na lembrança de alguém, mesmo que não seja essa cena que a pessoa tenha vivido” (Martel em entrevista a Halac, 2005, p. 97).

Referências bibliográficas

AMADO, Ana. “La escena auditiva: diálogo con Lucrecia Martel” in *Pensamiento de los confines*, número 19. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, dezembro 2006.

CAMPO, Mônica Brincalepe. *História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010. Disponível em: <http://www.biblioteca.digital.unicamp.br/document/?code=000783525&opt=4>.

CHION, Michel. “Wasted words” in ALTMAN, Rick. *Sound theory/Sound practice*. Nova York: Routledge, 1992.

FAVIO, Leonardo. “Ama y haz lo que quieras” in *Haciendo cine*, Buenos Aires, 24 de janeiro de 2011 – republicação da nota de junho 2008. Disponível em: <http://www.haciendocine.com.ar/article/ama-y-haz-lo-que-quieras>.

HALAC, Gabriela. “Poética (pura)” in PAULINELLI, María (org). *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*. Córdoba: Comunic-arte, 2005.

MESQUITA, Raphael de Noronha Gustavo. *Cinema de suspensão: Novas formulações do tempo e a estética de imersão sensório-conceitual no cenário contemporâneo*. Monografia apresentada para a conclusão do curso de graduação em Comunicação Social – Cinema do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009. Disponível em: <http://sites.google.com/site/monografiascineviuff/cinema-de-suspensao>.

MONTEAGUDO, Luciano. “Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta” in BERNADES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (orgs). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham/Londres: Duke University Press, 2009.

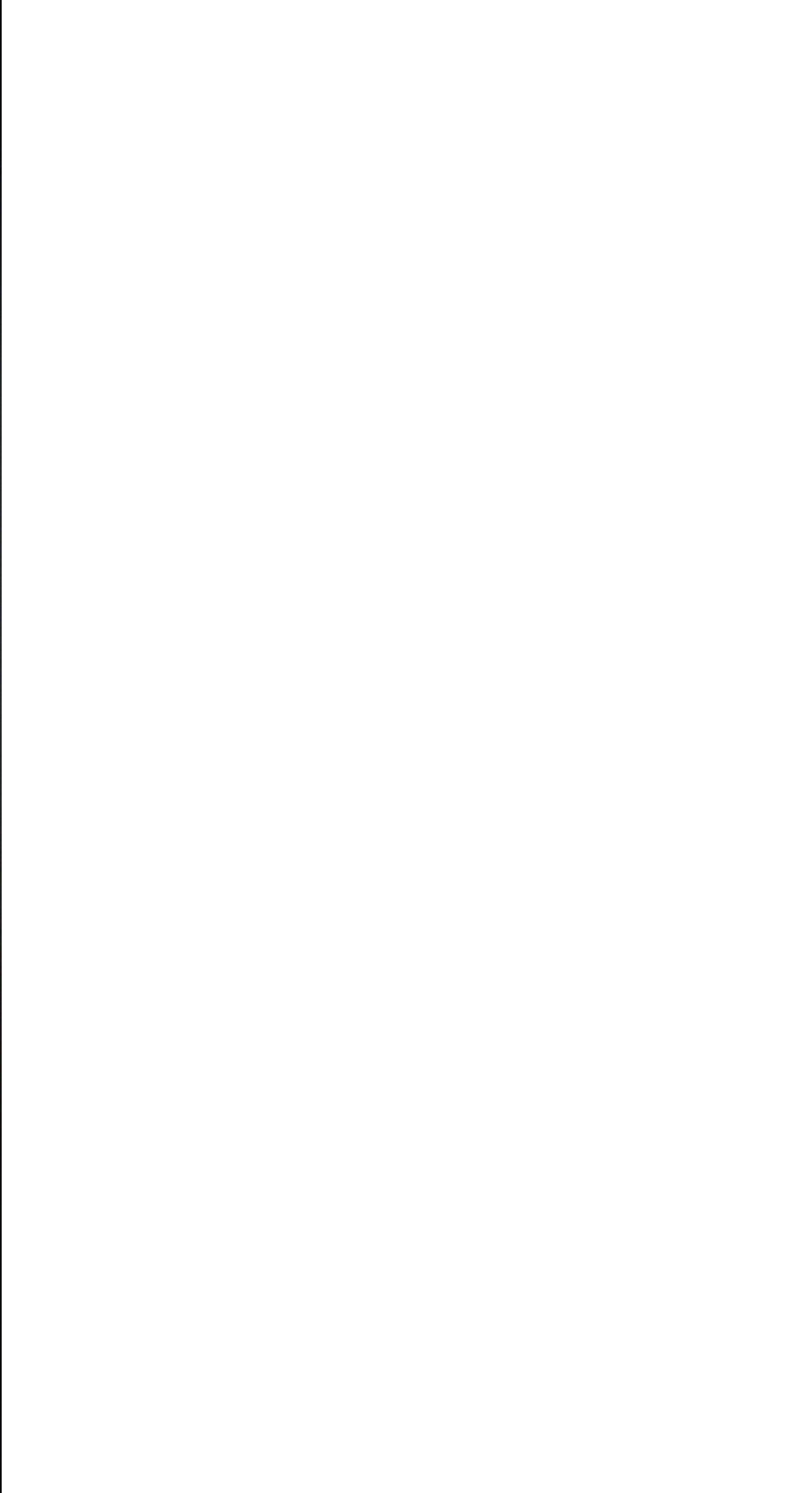
QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. La Plata: Terramar, 2007.

_____. *Cuentos de la selva para los niños*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

RUSSELL, Dominique. “Lucrecia Martel: a decidedly polyphonic cinema” in *Jump cut: a review of contemporary media*, número 50, primavera 2008. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/>.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

WOLF, Sergio. “Sistema de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel” in *Revista Ñ – Clarín*, Buenos Aires, 18 de julho de 2011. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sistema_de_encierros-_El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_518348177.html.



COMO ENCENAR UMA JOVEN E ALOCADA?¹

Por Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa²

O título da mostra *Mulheres em Cena* já sugere o jogo de palavras: as mulheres estão na cena, na tela, é certo; mas também as mulheres encenam, elas criam a cena. Não seria o caso de nos apropriarmos daquela expressão tantas vezes usada de forma negativa: “pare de fazer cena”, nos dizem, pare de fingir, de fazer escândalo? “Pare de fazer cena”: seja transparente, seja invisível. Fazer cena, encenar, pode ser, então, entendido como um gesto político de resistência à metafísica da substância que diz que, em algum lugar, para além da “cena” existiria uma essência feminina, uma mulher de verdade.

O filme chileno *Joven y alocada* (2012), dirigido por Marialy Rivas, narra a história de Daniela, adolescente de 17 anos que escreve suas experiências “alocadas” em um blog e vive em constante conflito com seus pais evangélicos conservadores. Daniela entra em crise existencial quando seus pais descobrem essa vida paralela e, principalmente, quando se vê diante do crescente desejo por uma colega de trabalho. Dividida entre namorar o garoto evangélico Tomás e se entregar à relação ilícita com Antonia, Daniela encontra poucas respostas ao seu redor e demonstra pouca habilidade em manter as duas relações simultaneamente.

O filme de Rivas é exemplo claro das contaminações entre os diferentes meios digitais e o cinema, uma vez que o roteiro, inspirado no blog homônimo de Camila Gutiérrez, aluna de literatura da Universidad de Chile, faz da linguagem do blog sua própria estrutura audiovisual. De certa forma, *Joven y alocada* dialoga com o brasileiro *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles, também baseado nas experiências (em grande parte sexuais e afetivas) da blogueira Clarah Averbuck. O que ambos os filmes trazem à tona é a construção de novas subjetividades que passam por experimentações intensas, mediadas, em grande parte, pelas tecnologias da informação e comunicação.

Tais tecnologias colaboram na ambígua encenação de Daniela como mulher. As primeiras imagens do filme nos mostram a jovem deitada ao lado de um rapaz que parece estar dormindo.

¹ Texto inédito.

² Alessandra Soares Brandão é professora de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e fez pós-doutorado pela Universidade de Leeds. Ramayana Lira de Sousa é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e fez pós-doutorado pela Universidade de Leeds. Coeditaram os livros *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos* (2012), *Cinema, globalização, transculturalidade* (2013) e *A sobrevivência das imagens* (2014).

Planos fechados de seu rosto e seu corpo revelam sutilmente que ela se masturba sem querer acordá-lo. Um corte nos introduz no cômodo onde o casal se encontrava – trata-se de uma sala de estar onde dormem vários outros jovens, provavelmente exaustos depois de uma festa. Daniela se levanta sozinha e sai. É importante notar como o filme constrói esse nosso primeiro contato com a protagonista, em um jogo claro de revelação/ocultamento que vai atravessar os seus 95 minutos. Daniela põe em cena várias verdades e mentiras, construindo uma subjetividade cambiante que luta exatamente contra as forças que lhe querem jogar em um lugar próprio, apropriado. Que querem que ela “deixe de fazer cena”. Como sugere essa primeira cena, a personagem está disposta a elaborar várias linhas de fuga e a tensionar expectativas, extraindo prazer dessa condição paradoxal onde, cercada de tantos corpos, ela goza sem se fazer objeto do olhar dos outros personagens.

A ambiguidade da cena criada por Daniela fica também evidente na performance da atriz Alicia Rodríguez, cujo estranho distanciamento emocional ao narrar suas aventuras sexuais evita qualquer tom moralizante ou melodramático. Rodríguez enumera de forma fria suas experiências, construindo um pequeno arquivo de encontros sexuais das mais diversas ordens. Seu corpo é um laboratório onde ela parece não hesitar em misturar secreções. Dessa maneira, com exceção de Tomás, seus parceiros sexuais são anônimos; são, antes, como elementos de uma tabela periódica, intercambiáveis na alquimia sensorial que marca a trajetória da personagem. Assim, cria-se já uma cena para essa jovem alucada, uma cena que remete aos vídeos pornô comerciais, especialmente os da vertente *gonzo*, onde o homem opera a câmera e, conseqüentemente, acaba produzindo um ponto de vista subjetivo em que o corpo masculino aparece sem um rosto. Contudo, ao contrário do vídeo pornográfico, o filme de Rivas focaliza a experiência de Daniela, nos usos que ela faz desses corpos sem nome e sem face.

Tal focalização ganha figuração na fotografia de Sergio Armstrong (ao mesmo tempo solar e fria, com sua paleta branco gelo), que privilegia o primeiro plano, principalmente do rosto de Rodríguez, deixando o segundo plano fora de foco. É marcante como os personagens mais velhos (pais, professores, vozes da razão) aparecem desfocados, manchas na tela que se equivalem na sua voz edipianizadora. Porque Daniela não descobre o sexo, esse esteve sempre lá. Ela descobre os interditos. *Joven y alucada* parece sugerir que durante essa invenção do século XX, a adolescência, não se desperta para a sexualidade, mas para as proibições e condições (“assim pode”, “assim não pode”, “só pode se for assim”). Para isso que Daniela faz uma cena, para que possamos ver essas proibições e condições. O sexo não é “descoberto”, ele é acobertado e toda a angústia desses jovens chilenos é exatamente como “redescobrir” a sexualidade. Uma das cenas inventadas por Daniela é a da luta livre entre Antonia e Tomás. Já antecipando seu desejo bissexual em um encontro casual com os dois em uma apresentação de *telecatch*, Daniela fantasia um embate entre seus dois interesses sexuais. Nesse momento, para ela, não importa o vencedor, homem ou mulher. Para ela que “vença a foda”. Essa é a cena do desejo fluido, da desidentificação.

Como encenar uma jovem alucada? Talvez a resposta que resta no filme de Rivas nos remeta a uma pedagogia simples, porém potente. Ao final do filme, Daniela reconhece seu fracasso em construir uma parábola pois “ao contrário de Jesus, nunca vou ensinar nada”. Podemos remeter sua

sua recusa ao que Gilles Deleuze nos provoca em: *Diferença e repetição*: “Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem ‘faça comigo’”. *Joven y alocada* nos pede para fazer, com Daniela, uma cena. Não uma, várias. Encenar o que sabemos ser sempre precário e provisório. Nos coloridos créditos finais, temos uma versão da clássica canção “Je ne regrette rien” – não há nada de que se arrepender. Nenhuma cena da qual sentir vergonha, a não ser daquelas que nos recusamos ou que nos proíbem fazer quando, jovens e alouçadas, interditam nossos corpos.



EM BUSCA DO LIRISMO NO CONCRETO E NA GUERRILHA ARMADA¹

Marília-Marie Goulart²

Vencedoras de importantes prêmios como a Concha de Ouro no Festival de San Sebastián e de Melhor Longa-Metragem no Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, as obras de Mariana Rondón fazem parte de uma nova safra audiovisual venezuelana que se projeta com mais intensidade para dentro e para fora do país. A seleção de *Postales de Leningrado* (2007) e *Pelo malo* (2013) para a mostra *Mulheres em Cena* é extremamente pertinente não apenas pela presença feminina na direção e nas principais posições da equipe de realização (como câmera, som e edição). Para além do “fora de campo” de trás das câmeras, *Postales* e *Pelo malo* são contundentes ensaios sobre a condição feminina, sobre as batalhas que mulheres enfrentam nos contextos em que são lançadas. O olhar atento à essas personagens nos apresenta situações extremamente difíceis que não são restritas à Venezuela. Nesse sentido, a dupla de filmes oferece interessante panorama sobre uma realidade que infelizmente é familiar à inúmeros países da América Latina.

Postales de Leningrado enfoca em primeiro plano a complexa rotina das famílias daqueles que se lançaram na luta armada dos anos 1960. Inspiradas pelo exemplo Soviético e principalmente pela Revolução Cubana, diversas organizações de esquerda da América Latina organizaram guerrilhas urbanas e rurais com o objetivo de enfrentar regimes excludentes e autoritários. Não é demais recordar que na América Latina a segunda metade do século XX foi marcada pela sucessão de golpes militares que deixaram incalculável saldo de mortos e desaparecidos, para não mencionar sequestros, prisões e torturas ocorridos em países como Paraguai, Brasil, Peru, Chile e Argentina. Nesse contexto, o enfrentamento armado foi a possibilidade vislumbrada para combater os governos que se impunham e para estabelecer um novo projeto político comprometido com as demandas da população.

Junto com os vizinhos de continente a Venezuela viveu período extremamente violento durante a ditadura comandada pelo militar Pérez Jiménez (1952-1958). Mesmo com os recursos resultantes da intensa exploração de petróleo, a população seguiu enfrentando índices extremos de pobreza, afinal, como apontou Celso Furtado³, as riquezas advindas da exploração do petróleo foram instrumento de concentração de renda e desigualdade social. Após o fim do regime militar, diversos grupos

¹Texto inédito.

²Marília-Marie Goulart é graduada em Ciências Sociais na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e mestre pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente trabalha com ações de educação e cultura na Coordenação de Direito à Memória e à Verdade da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo.

³Ver FURTADO, Celso. *Ensaio sobre a Venezuela: subdesenvolvimento com abundância de divisas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

guerrilheiros se mobilizaram contra os governos *puntofujistas*⁴ que se sucederam na presidência promovendo a manutenção dos privilégios dos mais ricos e dos interesses dos Estados Unidos (atraídos pela exploração do petróleo), promovendo ainda literal e violenta repressão aos partidos e organizações de esquerda.

Em *Postales de Leningrado*, o contexto político dos anos 1960, os sonhos, dilemas e riscos enfrentados por aqueles que se lançaram nas montanhas e na clandestinidade para lutar por uma sociedade mais justa são pontuados por meio das inúmeras referências, como figurino, trilha, direção de arte, vocabulário e estratégias dos guerrilheiros e do Estado. Na composição desse universo são articulados também registros da época, como o comercial de farinha, a propaganda estatal de caça aos guerrilheiros e também curioso vídeo que apresenta a moderna Caracas e seu “autêntico” carnaval. Com força, o material de arquivo promove verdadeira imersão no ambiente da Guerra Fria e no chamado imperialismo combatido pelas guerrilhas e movimentos de esquerda. Narrado em inglês, o trecho sobre o carnaval escancara a busca para construir uma narrativa de “normalidade” em momento de intensa efervescência política e de repressão. A fantasia – no fragmento mobilizada para criar senso de normalidade – foi importante estratégia dos guerrilheiros na clandestinidade; ela também será elemento central do filme.

O dia a dia da clandestinidade marcado pelo risco iminente, pelas constantes ausências e incertezas, é apresentado através do olhar infantil de Teo e La Niña, filhos de guerrilheiros. La Niña foge como clandestina com a mãe enquanto Teo é criado pela avó, recebendo vez ou outra a visita daqueles que seguem o combate nas montanhas. Na tentativa de compreender os códigos, violências, e as estranhas rotinas da mãe e da avó, a fantasia é mobilizada pela dupla que, a partir das situações vividas, tecem suas próprias narrativas. Entre os personagens e histórias fantasiados, a do “homem invisível” é a que causa maior fascínio, afinal, atingir a condição dessa figura lhes garantiria passar despercebidos pelos agentes do governo que lhes buscam. Na imaginação infantil, a clandestinidade é entendida como um jogo de fantasia e disfarce; da mesma forma o deslocamento dos guerrilheiros para as montanhas tem, segundo Teo, o objetivo de chegar em Leningrado – afinal, este é o remetente dos postais que ele recebe da mãe.

Como resultado dos 40 anos de *puntofijismo* são estimados oito mil mortos, entre os quais muitos ainda permanecem desaparecidos. Contra a perplexidade e a possível paralisia dessa situação limite a fantasia é mobilizada pelas crianças como potente ferramenta, como o modo possível de lidar com a desmedida violência da tortura, execução sumária, intimidação, sequestro e desaparecimento que cruelmente marcaram suas infâncias. A tortura por afogamento é um desafio simples para o hábil “homem rã”, a fuga dos agentes do Estado se torna uma aventura no estilo pop. Em *Postales*, a fantasia

⁴A derrocada de Pérez Jiménez, em 1958, ocorreu através de um plano que tinha como objetivo o consenso político dentro do território nacional e a estabilidade do país até a realização de novas eleições, firmando-se assim o pacto de Punto Fijo entre os três grandes partidos venezuelanos: a Acción Democrática (AD), a Unión Republicana Democrática (URD) e o Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI). Desde então até 1998, a Venezuela assistiu em seu Executivo Nacional a alternância entre presidentes e partidos políticos (especialmente AD e COPEI) que possuíam programas de governo bem semelhantes e que implementavam uma constante partilha dos cargos públicos. O *puntofujismo* foi quebrado com o Caracazo de 1989, explosão popular contra as medidas neoliberais implementadas no país, e devidamente sepultado em 1998, com a eleição de Hugo Chávez [nota da editora].

domina as esferas visuais e sonoras, transformando, por exemplo, o sangue e a morte em desenho e animação.

Ambientado na Caracas dos anos 2010, *Pelo malo* também tem o ambiente familiar como elemento central. A trama se lança sobre as problemáticas que marcam a vida daqueles que lutam para sobreviver na contemporânea metrópole. Desempregada, Marta se vê às voltas para criar dois filhos: um bebê de colo e Junior que, com cerca de oito anos, tenta quase de tudo para alisar o cabelo. Fora dos momentos que acompanha Marta na busca pelo emprego, a rotina de Junior é restrita ao local onde mora: o monumental conjunto habitacional 23 de Enero. É lá onde também vivem sua avó, a princípio aliada na empreitada capilar, e sua melhor e única amiga, La Niña. Como em *Postales*, a fantasia do olhar infantil também terá destaque em *Pelo malo*. Sozinho ou com La Niña, Junior se apropria de modo mais lírico do conturbado ambiente que lhe envolve, fazendo das rígidas estruturas de concreto sua restrita diversão. Nesses momentos, acompanhando o olhar da criança, a câmera parece mais livre, em enquadramentos que recortam o monumental 23 de Enero de maneira inusitada. Assim, as inúmeras janelas do gigante e maciço conjunto se convertem em um tabuleiro de jogo imaginário, formam as trincheiras da brincadeira com bonecos de plástico e ainda o curioso cenário para os bonecos de fósforo que Junior cria.

Diferente da diegese de *Postales*, organizada exclusivamente pela ótica infantil, em *Pelo malo* o olhar da mãe é presente e se chocará com o de Junior, um contraste que é também construído esteticamente através da decupagem do filme. Em sua obstinação para reconquistar o emprego, Marta se integra ao acelerado compasso das caóticas ruas por onde se move com expertise entre carros e transeuntes. Em harmonia com a torrente urbana, a personagem reproduz certo aspecto ordenador da acelerada cidade moderna, interdita o afeto, o vagueio e a imaginação de Júnior, tentando alinhá-lo neste passo veloz e racional. Esse também é o ritmo que se impõe sobre Marta que, completamente desamparada, vai sendo engolida pela feroz cidade. A vida moderna e a dureza que lhe cerca parecem ter dado forma à ela que se torna, assim, incapaz de delicadezas e afetos.

O intervalo de quase 50 anos que separa o universo diegético de *Postales* e *Pelo malo* não resulta em imagens contrastantes, mas oferece interessante panorama político-social. Entre outros elementos, a locação de *Pelo malo* tem um intenso senso político. O conjunto habitacional 23 de Enero é marca e testemunha da ditadura Pérez Jiménez. Em meio à nefasta repressão, a construção do monumental empreendimento fez parte da *política de cemento armado* que buscava imprimir a imagem de ordem e progresso na malha da cidade. O conjunto habitacional expressa o esforço para esconder, ou fantasiar, a pobreza e o déficit habitacional existente na capital. Com a deposição do ditador, o conjunto originalmente denominado 02 de Diciembre (data em que Jiménez toma o poder) é rebatizado em homenagem à data de sua queda. As guerrilhas que surgem nos anos 1960 fazem parte da intensa mobilização popular que resultará também na ocupação do Conjunto. Assim, separadas no tempo, Marta e a mãe clandestina estão ligadas, em cada ponta dessa história, às tensões e lutas que deram forma ao país.

Para além desse contexto, os filmes são potentes ensaios sobre a condição feminina. Lançadas em conturbadas e reais situações dos anos 1960 e 2010, as personagens femininas se desdobram para

cuidar das crianças. Sem fantasias, avós e jovens mães parecem desnudas. Em ambos os filmes, as personagens de Mariana Rondón passam ao largo da fantasiosa imagem da supermulher: nem heroínas das montanhas nem da selva urbana, todas elas são dolorida e demasiadamente humanas. Desnudadas, denunciam as difíceis condições que permanecem, a despeito das muitas transformações. Apesar da força do lírico olhar infantil é preciso ir além, pois a fantasia já não basta pra transformar a realidade.





ARRASTANDO A TORMENTA¹

Paz Encina²

Paraguai e o eterno silêncio

CÁNDIDA:
Viu?
Rehecháiko.

RAMÓN:
O quê?
Mba'épa.

CÁNDIDA:
Passou uma estrela...
Na'amo ova peteĩ estrella.

RAMÓN:
Se vê só um pouquinho, brilha e já quer desaparecer.
Hëe.
Haimete voi ndajahechái, omimbi ha okañy jeyma³

O cinema no Paraguai é escasso, inconstante, quase inexistente. Acho que nem com *Hamaca paraguaya* pode se dizer que existe cinema no Paraguai. Atualmente, somos o único país na América do Sul que não conta com um Instituto de Cinematografia; Equador tem o seu desde 18 de outubro de 2006 e, desde então, nos constituímos como os únicos. Ou os últimos. E sempre penso que todo esse silêncio é como um grande sintoma de nossa história, e eu queria retratá-lo. Claro, estive muito tempo em

¹ Este texto foi publicado originalmente no livro *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, organizado por Eduardo Russo (Buenos Aires: Paidós, 2008). “Arrastrando la tormenta” também é o título de uma das séries do artista plástico paraguaio Ricardo Migliorisi, como lembra a autora.

² Paz Encina é cineasta e participa da mostra *Mulheres em Cena* com seu longa-metragem *Hamaca paraguaya*.

³ Todos os fragmentos correspondem ao roteiro de *Hamaca paraguaya*, versão 11.

conflito com isso, porque a eterna pergunta era: como retratar o silêncio? Como fazer com que o fugaz não seja fugaz?

Para mim, retratar o silêncio era como retratar o vento, assim de difícil... e sentia que tinha que buscar, com a maior delicadeza possível, os elementos com os quais fazer sentir *nosso* silêncio. Queria elementos a partir dos quais pudesse escrever a sensação e não a palavra em si. É verdade que os personagens falam, mas não é aí que está o que eu buscava como silêncio. Nunca pensei que não falar significasse silêncio. Creio que, em *Hamaca paraguaya*, quando se percebe o silêncio, se percebe a partir de um tempo prolongado, morto, extenso. Um tempo no qual convergem a solidão, a tristeza, um vínculo que tenta não desmoronar, uma espera interminável e a busca do sentido da vida. Em *Hamaca paraguaya*, o silêncio é político, sim, mas eu queria que fosse, também, humano. Nós temos longas histórias de guerras perdidas, outras ganhas (mas também perdidas...), de ditaduras que nos calaram e que terminaram... mas não terminaram, e isso é algo que se sente no país, e afeta, principalmente, a humanidade das pessoas quase como algo que dói, mais do que se pode ver. Queria um silêncio que encontrasse sua força em nosso sintoma, no retorno de tudo, e se desse ao tempo para expressar-se.

Já é tempo de frio e segue fazendo calor...

RAMÓN:

Já é tempo de frio e segue fazendo calor...

Ro'y tiémpoma ha hakúnte hína...

Hamaca paraguaya contém, como história, a espera de um casal de camponeses que aguarda o filho que se encontra no front de batalha da Guerra do Chaco. A espera transcorre durante um só dia e o filme começa e termina na escuridão. Começa com a escuridão de um amanhecer e termina com a escuridão de um entardecer. Todos os dias em um só dia.

No Paraguai, falar “do tempo” é falar do clima, e é assim como, todos os dias, surge a pergunta: “como está o tempo?”. A resposta, em 90% dos casos, é a mesma: “faz calor” ou suas pequenas variantes como “vai chover” ou “não vai chover”. Falar do clima e encontrar sempre a mesma resposta é inevitável. Na minha opinião (e isso é algo pessoal), o Paraguai vem vivendo a mesma história – com suas pequenas variantes, mas a mesma –, e acho que isso se dá porque o homem paraguaio vive em uma eterna melancolia de tempo passado (que jamais foi melhor, mas é que o tempo passado conta com uma vantagem: a de *ser passado*). Estamos como condenados à maldição de repetir sempre os mesmos esquemas, aqueles que, inclusive, nos cortaram a tradição oral e nos condenaram a um silêncio que nada tem a ver com o sublime. Era por isso meu interesse por uma dupla temporalidade. Me interessava encontrar o instante entre um passado já terminado e um futuro exatamente igual, um depois exatamente igual a um antes, mostrado a partir de situações cotidianas. Eu queria encontrar isso, e é por isso que quis que os diálogos fossem em *off*, essa foi minha primeira intenção daquele recurso já utilizado por Hitchcock, Bresson ou Godard. Queria que Cándida e Ramón estivessem em um tempo já muito

posterior ao que escutamos e que, simultaneamente, fosse o mesmo. Recordo que a sinopse de dez linhas do filme começava assim: *14 de junho e ainda muito tempo depois...* O filme estava englobado nessas linhas. Queria dois marcos temporais contidos no que seria o resumo da imagem e do som, dois marcos temporais, um antes e um depois, ainda que, também, algo mais: o instante entre esses dois tempos, o ponto de união entre eles, entre o antes e o depois, e saber que o que foi é o que podia (pode) voltar a ser.

O som como eixo de escrita

RAMÓN:

O que foi?

Mba'e tepa la ojuhúva ndéve.

Cándida demora para responder a pergunta, segue descascando as mandiocas.

CÁNDIDA:

O que me acontece...

Mba'éta piko...

Silêncio.

CÁNDIDA:

Não posso continuar assim, Ramón, mudando essa *hamaca* [rede] de lugar, esperando que a cadela se cale...

Chekuerái Ramón, mboy vécema piko arova ko kyha hendágui, ha pe jagua ñande apysaitépe jeynte oñarö.

Segue descascando as mandiocas.

Silêncio.

RAMÓN:

Mas se cada vez você coloca a rede mais perto da cadela...

Ha remo' aguive katungo chugui la ñande kyha...

CÁNDIDA:

O que quer que eu faça? Não temos outra sombra...

Ha mba'éiko reipota ajapo. Ndaipóri otro yuyraguy jaha haguä.

RAMÓN:

E por que então não deixou onde estava, não era mais longe?

Ha maeräiko upéicharö reru ko'ápe, amo oĩ haguépe ningo mombyryve kuri ñaime la jaguágui.

Soa um forte trovão. Cândida se assusta, e para de descascar as mandiocas. Ramón lhe toca as costas. Cândida continua descascando as mandiocas. Ramón segue sentado na rede, tira a mão das costas de Cândida e segue mascando a folha. De vez em quando cospe.

RAMÓN:

Me responde, vai...

Nerehendúi piko.

Silêncio.

CÁNDIDA:

Por acaso não é maior?

Ha tuichave ningo...

Silêncio.

RAMÓN:

Maior?

O que é maior?

Tuichave...?

Mba'épa la tuichavéva.

CÁNDIDA:

Esta sombra é maior.

Ko uvyraguy ñaimeha.

Ramón olha para trás.

RAMÓN:

Mas está mais perto da cadela...

Pero jagua ndive ñaime...

A cachorra para de latir.

CÁNDIDA:

Não vou mais falar... e aí se calou também a cadela.

Late e se cala, todo o dia faz o mesmo...

Akiririma... ha péina pe jagua okiririma avei.

Ha 'éko oñarö ha okiriri, mantere

Quando comecei a escrever *Hamaca paraguaya*, estava realmente concentrada na palavra *tempo*, mas, também me encontrava um pouco assustada porque, a princípio, me saíam apenas diálogos, e eu percebia que só tinha um roteiro povoado de sons; contudo, mais tarde, quando a New Crowned Hope⁴ me pediu que escrevesse umas palavras para o catálogo, descobri algo que, para mim, foi realmente maravilhoso:

Quando tinha quatro anos de idade, minha mãe me mandou estudar violão clássico. Eu ainda era muito pequena para tocar um violão normal e, então, tiveram que fazer um especial muito pequeno. Mas isso não é o importante. Senão que, com o passar do tempo, me dei conta de que, antes de aprender a ler e a escrever com letras, aprendi a ler e a escrever com notas musicais, e foi isso que ficou em mim como aprendizagem de leitura e escrita.

Quando escrevi *Hamaca paraguaya*, foi como escrever uma partitura; tentei fazê-lo com esse cuidado e, inconscientemente, as notas se deslizaram no computador na forma de letras. Negras, breves e, sobretudo, brancas e redondas... e silêncio, muito silêncio. Só pensava no tempo, no ritmo das palavras, e em como duas pessoas, com palavras, poderiam cantar um responso fúnebre. Eu queria que isso acontecesse, que esses dois camponeses pudessem chorar sua dor cantando à medida que lhes apagava a voz porque o tempo passava.

Meses mais tarde, recebi o catálogo da New Crowned Hope e vi que Peter Sellars havia considerado *Hamaca paraguaya* como um réquiem lírico contemporâneo.

Esse dia, minha alma se alegrou.

E esteve em paz⁵.

Concebi, então, o roteiro de *Hamaca paraguaya* como se fosse uma partitura; como se, ao começar, o filme tivesse tido uma marca de clave de sol. Cada cena, a partir de um compasso determinado, ia se deslizando e ia sozinha, sem minha participação, tomando sua forma. Eram notas, era tempo. Para a filmagem, montei de forma “caseira” uma trilha sonora em espanhol, mas com todos os sons que apareceram, depois, na versão final, porque queria que o som fosse meu referente inclusive a

⁴Evento organizado pelo 250o aniversário de Mozart, do qual *Hamaca paraguaya* fez parte.

⁵Anotações pessoais para o catálogo da New Crowned Hope.

nível “físico” de tempo... Só pensava em quanto poderia durar uma palavra, quanto tempo eu calaria após escutar talou qual palavra e, então, assim, somente, com um tempo imaginário de dor, concebi o que para mim logo se converteu em um triste responso fúnebre, anunciado por um duo. Era como se o filme tivesse começado com algum tom maior... que se apagava e se apagava, até quase chegar a acordes, ou notas solitárias que pouco se escutam e que refletem aquela ausência de sons, de gestos, de personagens (pessoas, duas pessoas), que escolhem onde chorarão aquela ausência que não deixa de ser tal.

Cada som do filme foi selecionado em sua justa e real medida. Estive dias inteiros com Guido Berenblum⁶ *escutando*. Realmente escutamos. O tom estava marcado e, para rir um pouco, está a anedota de “esse pássaro não nos serve, é muito feliz”. Estivemos, então, um longo tempo com nossa pretensão: *queríamos que se visse o som*.

Imagens e sons se estruturaram desde o princípio como módulos separados para confluir só nesses pequenos instantes. A nível visual, esses instantes se representam sob o desígnio da contemplação, onde as dimensões ocultas e escondidas se revelam. Não queria um silêncio que anulasse a palavra, mas um silêncio já posterior à palavra, aquele que vem quando tudo já foi dito, que surge quando esta já foi pronunciada, e a próxima não pressagia nada novo. Anterior e posterior à palavra, esse era o instante do silêncio. Queria ouvi-lo de dentro, como o som do interior do caracol, que não se ouve de fora, mas no qual, de dentro, ressoa o vazio. Queria ouvir o vazio.

A mise en scène

CÁNDIDA:

Não vai chover. Não vai chover, Ramón, você está esperando de balde, sequer há vento.
Ndokymo'äi. Ndokymo'äi, Ramón; reha'arö rei. Ni nda'yuytúi.

Cándida chupa laranja. Ramón já terminou a sua, a abre e come a polpa.

Silêncio.

CÁNDIDA:

Já não há nada que fazer.
Ndaiporivéima jajapo va'erä.

Ramón se levanta da rede. Cheira o ambiente. Segue comendo as últimas polpas. Cándida continua comendo a laranja.

RAMÓN:

Mas há cheiro de chuva...
Hyakuä ama katuko hína.

⁶Diretor de som de *Hamaca paraguaya*, junto a Víctor Tendler.

CÁNDIDA:

Embora o cheiro te prometa, não vai chover.

Ha hyakuä reíntema, ndokymo'äi.

Quando comecei a escrever *Hamaca paraguaya* pensava constantemente que o cinema mostrava cada vez menos o que verdadeiramente acontecia às pessoas. Isto me preocupava de verdade, por isso, ao escrever o roteiro, decidi de antemão que cada imagem duraria o tempo que ela necessitasse para ser expressada, e não o tempo que outros necessitassem para olhá-la. Em cada plano, começam e terminam pequenas ações e duram o que devem durar. Um suspiro que termina de se dar, um leque que abana até refrescar, uma cigarra que dispersa seu canto, uma laranja descascada e tomada em sua justa e real medida. Tudo tinha que começar e terminar até ser visto de verdade. Decidi não temer o tempo, e devo contar que isso me sucede a partir de meu amor pela videoarte. Obras como *The Passing*, de Bill Viola, ou *7 visiones fugitivas*, de Robert Cahen, me ensinaram que na imagem o tempo não existe, que cada um deve criá-lo segundo suas necessidades, e que se a necessidade é genuína, tudo transcorrerá a seu devido tempo. Essa foi a única maneira que encontrei para apresentar aquele mundo que, sobretudo, me resultava próprio. Um mundo pausado, reflexivo, cadenciado, cansado. Um mundo silencioso, tempo entre palavra e palavra, um tempo descrito a partir da palavra “silêncio”, a partir da qual trato de tocar finamente todos os confins do passado e do presente. Séries temporais que se sobrepõem, sem supor que a única memória que existe é a do presente, sem supor que existe uma memória, sem supor que a memória não existe, mas só pensando que cada um constrói como pode, a memória que pode e, no final, termina sendo e vivendo nada mais que isso. Pensava também constantemente quanto tudo devia se mover, e nisso somente a morte daquele filho me vinha à cabeça. Não podia deixar de pensar em quanto doeria a morte de um filho... Isso foi terrível porque me apertava o peito e passava dias inteiros sem querer fazer nada. Mas me levou a decidir que eles já não teriam muito o que fazer, Cándida e Ramón já não tinham, então, que querer se tocar, já não tinham que querer falar... já haviam falado tantas vezes! Com o mínimo gesto poderiam saber o que o outro estava vivendo, em “que momento do dia” deveriam encontrar o outro.

Os conflitos tinham que ser sempre enunciados na locação da rede, em longas e cortantes conversas. A chegada a essa locação, quase uma cerimônia, um rito preparado de maneira meticulosa, contendo também, dessa maneira, tanto a forma quanto o conteúdo. Tudo aparece como se implicitamente estivesse já estipulado pelo elemento da cotidianidade: os temas a falar, tomar o tereré, descascar as mandiocas, esperar e logo ir embora. Como se fosse o lugar de não pensar, paradoxalmente, Cándida e Ramón chegam a essa locação, onde todo pensamento emerge, e onde todo conflito surge, e é nesse lugar, feito *para estar tranquilo e não fazer absolutamente nada* onde a lembrança trai e a espera se torna um destino. Se chegam a esse lugar, é porque certo tipo de conversa terá que se dar, porque certo tipo de recordação deve emergir e porque isso se torna inevitável. O tempo celebra solitário seu passo, um eterno devir sem vitalidade, a mesma história, no mesmo lugar, tudo vai perdendo sua razão, um estado anímico que carece de temporalidade. A morte tentará ter o único significado do vazio, mas os personagens tratarão de vencer isso, e darão importância ao que o tempo tenta tornar insignificante.

Outra decisão fundamental foi a distância. Tinha que tomar distância. Por muitos motivos tinha que fazê-lo. Estamos longe de tudo, e ao ser os personagens tão especificamente paraguaios, não queria que ninguém se detivesse em coisas que não me interessava mostrar. Não me interessava mostrar ao mundo como se descasca mandioca, ou como nós tomamos o tereré, não me interessava nada antropológico. Eu queria mostrar duas pessoas que estão ante uma perda inefável, duas pessoas em perda frente as quais o mundo, se não faz um esforço, nunca poderá vê-las. Minha sensação é que, embora eles estejam todo o filme frente à câmera, praticamente não é possível vê-los, e isso me fascinou, porque acho que é um pouco nossa situação. Às vezes penso que não importamos a ninguém. Por isso não quis andar com retóricas visuais. Ozu me ensinou muito sobre isso...

Uma posição de câmera na altura de um homem sentado na rede, uma câmera muito quieta, não pretendo grandes ações por parte dos personagens. O filme se estrutura suspendendo o movimento, fazendo uma pausa para se concentrar nos olhares que se desviam ou nos sentimentos que se escondem. A câmera só podia estar colocada de forma frontal, o que para mim implica não somente aplanar a imagem, mas incluir ainda mais o espectador no espaço fílmico que tentará ir além dos limites da tela. Os personagens são mostrados unicamente pelo que fazem, e percebidos pelo que dizem, e é então, aí, onde se deixa ao espectador a tarefa de deduzir suas intenções e sentimentos, e de adotar, conseqüentemente, uma posição a respeito deles. É a partir daí que o espectador se vê obrigado a “ler” o filme, a participar ativamente.

CÁNDIDA

Te dói o peito, *papá*?

Has_iko ndéve nde pyti'a.

RAMÓN:

Não há nada que fazer.

A morte se faz sentir.

Ndaipóri jajapo vaerä.

Mano oñeñandukáma.

Silêncio.

RAMÓN:

E se nos enganamos?

Ha ndaha'éiramo...

CÁNDIDA:

Se nos enganamos?

Jajav_ramo...

Foi então tudo isso que me levou a realizar esse filme *lento, radical*, mas, ao mesmo tempo, me acontecia algo maravilhoso: acreditava em mim. Estava, pela primeira vez na minha vida, fazendo o cinema que sempre tinha imaginado que queria fazer e sentia que estava me “animando”.

No começo, pensava que só contava a ausência de Máximo Ramón Caballero, filho de Cándida e Ramón. Depois, quase como se fosse um monstro, me dei conta que via naquele roteiro a história do Paraguai dos últimos 200 anos. Não foi essa minha intenção, eu somente queria contar quanto podiam sofrer essas duas pessoas, mas sem querer, um dia, tinha uma locação totalmente circular, com duas pessoas que entravam e saíam constantemente de um buraco negro... de uma boca de lobo. Me dei conta, um dia, que contava a história da continuidade da continuidade. E isso me deu muito medo.

CÁNDIDA:

Esse já é seu costume e só, Ramón, o que se espera, nunca quer vir. Eu antes dizia que quanto menos chove, mais perto está a chuva, mas agora vejo que o que se espera, se espera em vão.

Péva nde lájantema... ñaha'arövako ndouséi. Che ymámi ha'e avei la a medidake ndokyvéi oky aguï. Pero ko'äga ahecháma la ñaha'aröva naha'arö reiha.

***Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha**



TATA AMARAL – CINEMA DE AUTORIA FEMININA¹

Karla Holanda²

Dentre os diretores de cinema que estrearam em longa-metragem no Brasil na década de 1990, Tata Amaral está na linha de frente com seu cinema inventivo e pulsante. Por que, então, relacionar seu cinema à autoria feminina, como faz o título deste texto? É cinema e ponto, certo? Sim e não. *Sim* porque seu cinema deve ser visto ao lado de qualquer outro sem qualquer condescendência. *Não* porque, sendo mulher, ela carrega atavicamente um histórico secular de experiências que não deixam de imprimir suas marcas.

Talvez nenhuma outra categoria reúna uma carga tão violenta de desigualdades por tanto tempo, como a das mulheres. Vale um brevíssimo retrospecto. Aristóteles já dizia que “entre os bárbaros, a mulher e o escravo estão numa mesma linha” e que “a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar”. O discurso teológico considera Eva um presente a Adão e são de responsabilidade dela o pecado e a perdição do mundo. Por séculos, textos proliferam ideias de subordinação e malignidade da mulher, como esse da Idade Média, que diz que ela é “um animal que não é firme, nem estável, odioso, que alimenta a maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças” (Songe de Verger). Em seu famoso *Émile*, Jean-Jacques Rousseau descreve a mulher ideal para o homem: ela deveria “ser boa mãe, servir e agradar ao homem, não pensar nem agir”. Os exemplos se multiplicam ao longo dos tempos. Dando um enorme salto elíptico, podemos finalizar esse lacunar retrospecto vindo ao Brasil do século XXI, onde a primeira mulher presidenta do país é retirada de sua função por um golpe permeado por lances claramente misóginos.

Tão importante quanto realçar esse histórico de opressão é enfatizar a história da resistência das mulheres, que é igualmente longeva. Em resposta à Declaração dos Homens e do Cidadão, na Revolução Francesa, por exemplo, Olympe de Gouges redige a Declaração da Mulher e da Cidadã, argumentando em favor da liberdade de expressão delas. Mary Wollstonecraft publica *Uma reivindicação dos direitos da mulher*, exigindo igualdade de oportunidades entre os sexos e criticando o ideal submisso de feminilidade. Quatro décadas adiante, a brasileira Nísia Floresta adapta livremente a obra de Wollstonecraft, publicando *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. Com outro salto elíptico, podemos novamente vir para nossa história recente e trazer outra imagem de resistência a partir da atitude da presidenta Dilma Rousseff ao se defender diretamente em seu julgamento olhando nos olhos de seus algozes.

Elice Munerato e Maria Helena de Oliveira pesquisaram e encontraram apenas oito longas-metragens de ficção dirigidos por mulheres antes de 1960 no Brasil.³ Por essa participação restrita atrás

¹Texto inédito.

²Karla Holanda é professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), é também documentarista, tendo dirigido, dentre outros, *Kátia* (2012).

³MUNERATO, Elice e OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da manhã*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

das câmeras, de acordo com as autoras, é que se compreende que a mulher tenha sido constantemente representada no cinema “como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs”. Os clichês se reproduzem: mulher sozinha à noite é prostituta; a intelectual é um ser assexuado e a mulher que insistir em manter sua profissão e ter uma vida economicamente independente, fatalmente perderá o homem que ama.

Nesses poucos filmes dirigidos por mulheres pré-1960, mesmo que muitos dos clichês encontrados nos filmes dirigidos por homens se repitam, já se pode ver lampejos do interesse libertário das mulheres. Como destacam Munerato e Oliveira, boa parte das personagens femininas exerce uma atividade profissional, o que não se via em outros filmes, mesmo que nem sempre essa atividade seja mostrada na tela. Com isso, quero realçar a importância de se assegurar que as mulheres dirijam filmes tanto quanto os homens. Só assim teremos expresso o mundo objetivo e subjetivo do entorno feminino.

Mas ainda hoje as mulheres dirigem muito menos filmes que os homens, mesmo que seja crescente sua participação ao longo das últimas décadas. Para ficarmos com a fonte do Catálogo Documentário Brasileiro,⁴ constatamos que na década de 1960 apenas oito documentários foram dirigidos por mulheres, considerando todas as durações, enquanto os homens dirigiram 223. Essa diferença foi diminuindo ao longo das décadas, mas mesmo assim, na década 2000-2009 encontramos 320 documentários dirigidos por mulheres e o dobro por homens (643 precisamente). E, muitas vezes, as obras delas – ficção ou documentário – são negligenciadas pela história. Não se culpe se você não conhece *Feminino plural* (1976), de Vera de Figueiredo, ou *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman, ou *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, e tantos outros – é que a história do cinema até aqui não deu mesmo confiança a eles, mesmo que tragam elementos estilísticos e temáticos fortes à época em que foram produzidos. Centenas de escritoras e outras artistas antepassadas também experimentaram variados graus de invisibilidade pela história.

Mas, podem perguntar, é mesmo preciso destacar o cinema feito por mulheres? Na história do cinema em geral já não estaria contemplada a história do cinema feito por elas? Acredito firmemente que não. A própria disciplina “história” desenvolveu um campo de estudo específico, a “história das mulheres”, justamente por entender que metade da humanidade estava excluída da história tradicional, que elegeu o homem como sujeito universal.

Quando Tata Amaral lança *Um céu de estrelas*, em 1996, seu primeiro longa-metragem, muitas anáguas já haviam rolado. Já haviam se passado os 1970, marcados pela luta por igualdade de direitos e contestações ao modelo de feminilidade que naturalizava a submissão das mulheres – bandeiras da segunda onda do feminismo. Seu filme impressionou de imediato, logo se reconheceu o vigor da diretora.

Se *Um céu de estrelas* trata da relação de um casal em crise, com as ações sempre despertadas pela parte masculina, o protagonismo do olhar é totalmente de Dalva, a cabeleireira que quer iniciar uma nova vida e é impedida pelo ex-noivo, agressivo e desequilibrado. Os passos de Dalva são determinados pelas ações de Vítor, é ele que a humilha, que prende a mãe, que conversa com a vizinha, que liga a tevê, que decide não negociar com a polícia. No entanto, é sob o ponto de vista dela que acompanhamos a história. Vítor é movido pelo poder que a supremacia física de seu sexo lhe confere,

⁴Disponível em: <http://documentariobrasileiro.org/>.

mas as intenções de Dalva nos intrigam, são complexas, nada óbvias, sob uma interpretação contida, nada psicologizante. De onde vêm suas motivações, seja para a obediência passiva, seja para o desejo, seja para a morte? Uma cena-síntese logo no início do filme, em que ela abre a torneira do filtro que goteja lentamente na função de encher o copo de água que Vítor lhe pedira: enquanto aguarda o copo encher até o limite, ela vai para a área de serviço, num raro espaço arejado, olha o mundo lá fora, busca ar. É um aviso da paciência que terá que ter daí por diante. Aparentemente sempre passiva, é ela que determinará o desfecho do filme.

De maneira oposta, em *Trago comigo* (2016) o olhar é do personagem masculino, mas todas as ações são motivadas por uma personagem feminina. Esse é o filme mais recente de Tata. É a história de um diretor de teatro, Telmo, que recupera sua memória traumática vivida sob as torturas da ditadura civil-militar ao montar uma peça autobiográfica. Lia é a namorada morta pelos militares 40 anos antes, quando ele, preso e sob tortura, teria sido o informante de seu paradeiro. A fragmentária recuperação da memória lhe consome em culpa. Ausente, Lia é a memória que ilumina sua ideologia, que reconecta o passado com o presente através da relação com os jovens e alienados atores que viverão a história que não compreendem.

Intercalando depoimentos de vítimas da ditadura com a história ficcional, *Trago comigo* inicia com a ficcionalização do depoimento de Telmo. Antes de iniciar a entrevista, o diretor do suposto documentário lhe informa, como se fosse também a nós: “Telmo, como eu estava lhe falando, a gente está atrás da memória. O Brasil é um país que não preserva a memória (...). A intenção aqui é falar do período da ditadura militar e resgatar a memória dos desaparecidos”.

Em *Hoje* (2011), seu penúltimo filme, a protagonista é Vera que, ao se mudar para o apartamento recém-comprado com o dinheiro da indenização pelo desaparecimento do companheiro durante a ditadura, contracenava com seu espectro – revelações de delações, como em *Trago comigo*, estão na medula do filme. Como marca de um estilo, o filme se passa em locações reduzidas; um só figurino, trabalho com poucos personagens e exploração de micronarrativas que não levam a nenhum lugar na dramaturgia. Ao construir detalhadamente os personagens, Tata parece revelar a matéria-prima que mais valoriza, a consciência humana.

Com a recorrência da temática da ditadura civil-militar no Brasil em seus dois últimos filmes, Tata demonstra total sintonia com o tempo presente, ao afirmar que não, essa página de nossa história ainda não virou, é preciso exumar esse passado para que o presente cometa menos erros. Nesses filmes, passado e presente se encontram no mesmo espaço diegético para uma DR urgente e inevitável.

Em sua estreia, Tata Amaral foi alçada a uma das grandes revelações da década de 1990. Desde *Um céu de estrelas* lá se vão 20 anos. Atendo-se às produções de longas de ficção, ela dirigiu outros quatro filmes: *Através da janela* (2000), *Antônia* (2006), *Hoje* e *Trago comigo*. E também realizou séries para TV, vídeo-instalação, documentários e curtas.

Seu cinema não precisaria de complemento. Ao lhe associar “autoria feminina”, a intenção é lhe atribuir valor extra porque fazer cinema não é fácil; fazer cinema no Brasil é menos fácil ainda e o cinema feito por mulheres parece muito menos fácil. Ou é possível acreditar que existem bem menos mulheres dirigindo porque elas não fazem questão ou têm menos talento ou é apenas coincidência?

FILMES

ANNA MUYLAERT

Diretora e roteirista, Anna Muylaert nasceu em São Paulo, em 1964. Estudou cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Foi crítica de cinema da revista IstoÉ e do jornal O Estado de São Paulo. Iniciou sua carreira como roteirista participando das equipes criativas dos programas *Mundo da lua* (1991) e *Castelo Rá-tim-bum* (1995), da TV Cultura. Em 2001 estreou na direção de longas-metragens com o filme *Durval discos*, o qual ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Gramado. Seu segundo filme *É proibido fumar* (2009) recebeu o prêmio de melhor filme do júri e da crítica no Festival de Brasília. Anna colaborou nos roteiros dos longas-metragens *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Xingu*, de Cao Hamburger e *Praia do futuro*, de Karim Ainouz, entre outros. Com grande sucesso de público e crítica, seu quarto longa-metragem *Que horas ela volta?* (2015) se tornou um marco em sua carreira, ganhando importantes prêmios internacionais. Seu último filme *Mãe só há uma* (2016) circulou também por diversos festivais e consolidou Anna como uma das diretoras brasileiras mais importantes de sua geração.



**empresas produtoras**

GULLANE

produção

CAIO GULLANE / FABIANO GULLANE / DÉBORA IVANOV / ANNA MUYLAERT

direção e roteiro

ANNA MUYLAERT

direção de fotografia

BÁRBARA ALVAREZ

direção de arte

MARCOS PEDROSO / THALES JUNQUEIRA

figurino

ANDRÉ SIMONETTI / CLAUDIA KOPKE

montagem

KAREN HARLEY

música

FÁBIO TRUMMER / VITOR ARAÚJO

elenco

REGINA CASÉ / CAMILA MÁRDILA / KARINE TELES / LOURENÇO MUTARELLI

QUE HORAS ELA VOLTA?

2015 / BLU-RAY / 114' / COR

Que horas ela volta? conta a história de Val (Regina Casé), uma pernambucana que se muda para São Paulo para trabalhar como babá do menino Fabinho (Michel Joelsas) e deixa aos cuidados da avó sua filha Jéssica (Camila Márdila). Após 13 anos de serviço Val tornou-se uma segunda mãe para Fabinho e também a administradora absoluta da casa dos simpáticos patrões Barbara (Karine Telles) e Carlos (Lourenço Mutarelli). A ação do filme começa quando Val recebe a notícia que sua filha vem para São Paulo prestar vestibular. Val pede o apoio dos patrões que aceitam hospedar a menina junto com a mãe no quatinho dos fundos. A família de Fabinho recebe a menina de forma cordial, mas como ela não segue as regras invisíveis de comportamento e protocolos esperados para ela, a situação se complica. Esses conflitos farão com que Val precise encontrar um novo equilíbrio na sua vida.

Que horas ela volta? é o filme brasileiro recente com maior carreira internacional. Além de ter sido premiado nos festivais de Sundance e Berlim, foi vendido para 22 países na Europa, Ásia e Oceania. No Festival de Sundance de 2015, as atrizes Regina Casé e Camila Márdila ganharam o prêmio especial do Júri de melhor atriz. No Festival de Berlim, em fevereiro de 2015, o longa-metragem ganhou o prêmio de melhor filme da audiência na Mostra Panorama.



produção

SARA SILVEIRA / MARIA IONESCU / ANNA MUYLAERT

direção e roteiro

ANNA MUYLAERT

direção de fotografia

BÁRBARA ALVAREZ

direção de arte

THALES JUNQUEIRA

montagem

HÉLIO VILELA NUNES

música

MARAVILHA 8 / BERNARD CEPPAS

elenco

NAOMI NERO / DANI NEFUSSI / MATHEUS NACHTERGAELE / DANIEL BOTELHO

MÃE SÓ HÁ UMA

2016 / BLU-RAY / 82' / COR

Após denúncia anônima, o adolescente Pierre é obrigado a fazer um teste de DNA. Ele descobre que foi roubado da maternidade e que a mulher que o criou não é sua mãe biológica. Após a revelação o garoto é obrigado a trocar de família, de nome, de casa, de escola, tudo isso em meio às descobertas da juventude.

O longa *Mãe só há uma* recebeu um dos troféus da 30ª edição do Teddy Awards, nome dado à mostra independente do Festival de Berlim voltada às produções com temática LGBT.

CLAUDIA LLOSA

Nascida no Peru em 1976, Claudia Llosa estudou Comunicação Social em Lima e roteiro na Escola TAI em Madrid. Ela começou a carreira como publicitária antes de montar sua própria produtora.

Seu primeiro longa-metragem *Madeinusa* estreou em 2006 na Competição Oficial do Festival de Sundance, ganhando diversos prêmios internacionais, tais como o FIPRESCI no Festival de Rotterdam. Três anos depois, seu segundo longa-metragem *A teta assustada* (La teta asustada, 2009) foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Berlim e ganhou o Urso de Ouro daquele ano.

Em 2010, Claudia foi convidada a fazer parte da Hollywood's Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Em 2012, seu curta-metragem *Loxoro* foi selecionado para o Festival de Berlim e ganhou o prêmio Teddy.

Sua estreia na direção de filmes de fala inglesa foi em 2014 com *Aloft*, com Jennifer Connely, Mélaunie Laurent e Cillian Murphy, o qual estreou na Competição Oficial do Festival de Berlim.



LA TETA ASUSTADA
CLAUDIA LLOSA

**empresas produtoras**

WANDA VISIÓN S.A / OBERÓN CINEMATOGRAFICA S.A. / VELA PRODUCCIONES

produção

JOSÉ MARÍA MORALES / ANTONIO CHAVARRÍAS / CLAUDIA LLOSA

direção e roteiro

CLAUDIA LLOSA

direção de fotografia

RAÚL PÉREZ URETA

direção de arte

EDUARDO CAMINO SOLÍS

figurino

LESLIE HINOJOSA CORTIJO

montagem

ERNEST BLASI

música

SELMA MUTAL

elenco

MAGALY SOLIER / CARLOS DE LA TORRE / JUAN UBALDO HUAMÁN / YILIANA CHONG

MADEINUSA

2005 / 35mm / 100' / COR

Madeinusa é ambientado na ficcional vila indígena de Manayaycuna, nos Andes peruanos. A história se passa durante três dias na vida dos habitantes locais e de um estrangeiro de Lima. O estrangeiro, Salvador, não é bem-vindo porque ele chegou no começo da Semana Santa, um sincrético feriado religioso, que abrange a Sexta-Feira Santa até o Domingo de Páscoa. Os habitantes locais de Manayaycuna acreditam que, durante a Semana Santa, Deus, simbolizado pela efígie de Cristo, está morto e, sendo assim, nada é pecado. O drama se centra em torno do encontro da homônima Madeinusa, uma adolescente, filha do prefeito do vilarejo, com Salvador.

O filme foi nomeado ao grande prêmio do júri do Festival de Sundance, ganhou o prêmio FIPRESCI do Festival de Rotterdam, melhor roteiro no Festival de Havana, entre outros.



empresas produtoras
WANDA VISIÓN S.A. / OBERÓN CINEMATOGRÁFICA S.A. / VELA PRODUCCIONES

produção
JOSÉ MARÍA MORALES / ANTONIO CHAVARRÍAS / CLAUDIA LLOSA

direção e roteiro
CLAUDIA LLOSA

direção de fotografia
NATASHA BRAIER

direção de arte
PATRICIA BUENO / SUSANA TORRES

figurino
ANA VILLANUEVA

montagem
FRANK GUTIÉRREZ

música
SELMA MUTAL

elenco
MAGALY SOLIER / SUSI SÁNCHEZ / EFRAÍN SOLÍS / BÁRBARA LAZÓN

A TETA ASSUSTADA

LA TETA ASUSTADA / 2009 / 35mm / 95' / COR

Fausta sofre de uma rara doença chamada “A Teta Assustada”, a qual é transmitida através do leite materno de mulheres que sofreram abusos sexuais durante a gravidez. Entre o medo e a confusão dessa doença, Fausta tem que lidar com a súbita morte de sua mãe. Ela decide tomar drásticas atitudes para não cair no mesmo destino de sua falecida mãe.

O filme foi selecionado para a Competição oficial do Festival de Berlim, ganhando o Urso de Ouro e o prêmio FIPRESCI. Entre inúmeros outros prêmios, foi também indicado ao Oscar como melhor filme estrangeiro em 2010.

LAIS BODANZKY

Laís é uma cineasta paulistana de 1969. Dirigiu seu primeiro filme de longa-metragem em 2000: o aclamado *Bicho de sete cabeças*, que participou da Seleção Oficial de Toronto e vencedor de Melhor Filme em Biarritz, entre outros 46 prêmios nacionais e internacionais. Seu segundo longa *Chega de saudade* (coprodução com o Canal ARTE da França) venceu Melhor Filme em Tous Écrans Genève e outros 20 prêmios no Brasil e no exterior. A abertura de seu terceiro filme, *As melhores coisas do mundo*, aconteceu no Festival de Cinema de Roma. O filme ainda venceu como Melhor Filme no FICI Madrid e 19 prêmios em outros festivais. Laís dirigiu um dos episódios do filme *Invisible world* para a Mostra Internacional de São Paulo, projeto que contou com nomes como Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Atom Egoyan, entre outros. Como documentarista, dirigiu *Mulheres olímpicas* a pedido da ESPN em 2013 e *A guerra dos Paulistas* em 2002 para a TV Cultura. Seu primeiro trabalho documental foi realizado em 1999, *Cine mambembe, O cinema descobre o Brasil*, vencedor do prêmio TV Cultura no Festival É Tudo Verdade. Em 2015, dirige dois episódios da segunda temporada de PSI para a HBO.

Seus próximos projetos cinematográficos são os longas *Como nossos pais* – em pós-produção, com previsão de lançamento para 2017 e o longa *PEDRO* – em fase de desenvolvimento, previsto para lançamento também em 2017.

No teatro dirigiu a peça *Essa nossa juventude* em 2005, que foi indicada ao 18º Prêmio Shell de Teatro de São Paulo nas categorias Melhor Ator para Gustavo Machado e Melhor Cenografia para Cássio Amarante. E em 2011, dirigiu a peça *Menecma* de Bráulio Mantovani que foi indicada ao 24º Prêmio Shell de Teatro de São Paulo, na categoria Melhor Ator para Roney Facchini.





empresas produtoras
BURITI FILMES / GULLANE

produção
SARA SILVEIRA / CAIO GULLANE / FABIANO GULLANE

direção
LAÍS BODANZKY

roteiro
LUIZ BOLOGNESI

direção de fotografia
HUGO KOVENSKY

direção de arte
MARCOS PEDROSO

figurino
CAROLINA LI

montagem
JACOPO QUADRI / LETIZIA CAUDULLO

música
ANDRÉ ABUJAMRA

elenco
CÁSSIA KISS / GERO CAMILO / OTHON BASTOS / RODRIGO SANTORO

BICHO DE SETE CABEÇAS

2001 / 35mm / 84' / COR

Como todo adolescente, Neto (Rodrigo Santoro) gosta de desafiar o perigo e comete pequenas rebeldias incompreendidas pelos pais, como pichar os muros da cidade com os amigos, usar brinco e fumar um baseado de vez em quando. Nada demais. Mas seus pais (Othon Bastos e Cássia Kiss) levam as experiências de Neto muito a sério e, sentindo que estão perdendo o controle, resolvem trancafiá-lo num hospital psiquiátrico. No manicômio, Neto conhece uma realidade desumana e vive emoções e horrores que ele nunca imaginou que pudessem existir.

O longa recebeu 46 importantes prêmios nacionais e internacionais, entre eles o Prêmio do Júri no Festival de Locarno em 2001.



empresas produtoras

BURITI FILMES / GULLANE

produção

CAIO GULLANE / FABIANO GULLANE / DÉBORA IVANOV
LAÍS BODANZKY / LUIZ BOLOGNESI

direção

LAÍS BODANZKY

roteiro

LUIZ BOLOGNESI

direção de fotografia

WALTER CARVALHO

direção de arte

MARCOS PEDROSO

figurino

ANDRÉ SIMONETTI

montagem

PAULO SACRAMENTO

direção musical

BID

elenco

BETTY FARIA / CÁSSIA KISS / CLARISSE ABUJAMRA / CONCEIÇÃO SENNA

CHEGA DE SAUDADE

2008 / 35mm / 95' / COR

História ambientada durante uma noite de baile, num clube de dança em São Paulo. A trama começa ainda com a luz do sol, quando o salão abre suas portas, e termina ao final do baile, pouco antes da meia-noite, quando o último frequentador desce a escada. O espectador acompanha, em uma única noite, os dramas e as alegrias de cinco núcleos de personagens frequentadores do baile. Mesclando comédia e drama, *Chega de Saudade* aborda o amor, a solidão, a traição e o desejo, num clima de muita música e dança. O filme alcançou cerca de 200 mil espectadores nos cinemas de todo o país e recebeu 21 prêmios - doze internacionais e nove nacionais, entre eles o prêmio de Melhor Filme pelo júri popular no 40º Festival de Cinema de Brasília.

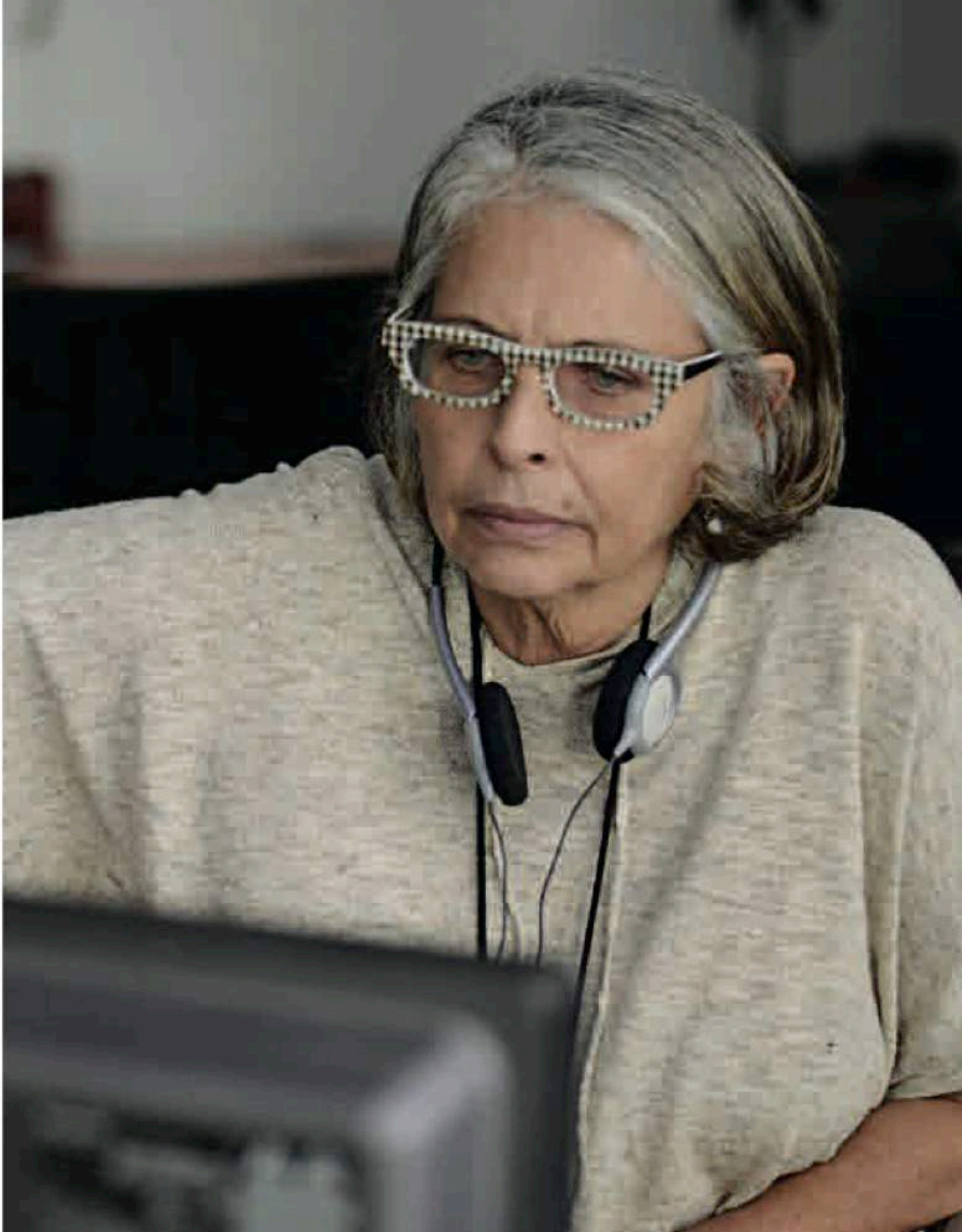
LÚCIA MURAT

Lúcia Murat é uma das diretoras de maior relevância do cinema brasileiro. Carioca, de 1949, foi presa e torturada durante a ditadura militar. Essa experiência exerceu forte influência sobre sua obra. Seu primeiro longa-metragem, o semi-documentário *Que bom Te Ver Viva* (1988), estreou internacionalmente no Festival de Toronto. Nele depoimentos de mulheres torturadas durante a ditadura militar se intercalam com cenas ficcionais protagonizadas por Irene Ravache. A preocupação política volta em *Doces Poderes* (1996), desta vez sob o ponto de vista do marketing das campanhas eleitorais. O filme estreou em 1997 no Festival de Sundance e, no mesmo ano, também foi exibido no Festival de Berlim. Em 2000 lançou *Brava gente brasileira*, um coprodução Brasil-Portugal, sobre a relação entre colonizadores e índios no interior do Brasil.

Em 2003 filmou *Quase Dois Irmãos*, que lhe rendeu inúmeros prêmios. No Festival do Rio de 2005 estreou o documentário *O Olhar Estrangeiro* e, na edição de 2007, *Maré, Nossa História de Amor*, uma coprodução Brasil-França. Em 2008, *Maré* foi selecionado para a mostra Panorama do Festival de Berlim.

Em 2012, lançou *Uma Longa Viagem* - que mistura ficção e documentário, sobre sua juventude e a de seus dois irmãos na década de 1960. O filme foi o grande vencedor do Festival de Gramado, eleito pelo júri, público e crítica. *A Memória Que Me Contam*, uma coprodução Brasil-Chile-Argentina, é um longa metragem de ficção que foi eleito pela FIPRESCI como melhor filme do Festival Internacional de Moscou de 2013.

O documentário *A Nação Que Não Esperou Por Deus*, um reencontro com os Kadiwéu de *Brava Gente Brasileira*, estreou em 2015 no 18º Festival Internacional de Documentários "É Tudo Verdade", e internacionalmente, no FESTin 2015. No mesmo ano, lançou *Em Três Atos*, um documentário-ficção sobre a velhice, misturando textos de Simone de Beauvoir e dança contemporânea, na Première Brasil do Festival do Rio. Recentemente, filmou *Praça Paris*, seu novo longa de ficção com previsão de estreia em 2017.



**empresas produtoras**

TAIGA FILMES

produção

LUCIA MURAT

direção

LUCIA MURAT

roteiro

LUCIA MURAT / PAULO LINS

direção de fotografia

JACOB SOLITRENICK

direção de arte

LUIZ HENRIQUE PINTO

figurino

INÊS SALGADO

montagem

MAIR TAVARES

música

NANÁ VASCONCELOS

elenco

CACO CIOCLER / FLAVIO BAURAQUI / MARIA FLOR

QUASE DOIS IRMÃOS

2004 / 35mm / 102' / COR

Nos anos 70, quando o país vivia sob a ditadura militar, muitos presos políticos foram levados para a Penitenciária da Ilha Grande, na costa do Rio de Janeiro. Da mesma forma como os políticos, assaltantes de bancos também estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Ambos cumpriam pena na mesma galeria. O encontro entre esses dois mundos é parte importante da história da violência que o país enfrenta hoje. *Quase Dois Irmãos* mostra como essa relação se desenvolveu e o conflito estabelecido entre eles. Entre o conflito e o aprendizado, nasceu o Comando Vermelho, que mais tarde passou a dominar o tráfico de drogas. Através de dois personagens, Miguel, um jovem intelectual de classe média preso político na Ilha Grande e, hoje, deputado federal, e Jorge, filho de um sambista que de pequenos assaltos se transformou num dos líderes do Comando Vermelho, o filme tem como pano de fundo a história política do Brasil nos últimos 50 anos, contada também através da música popular, o ponto de ligação entre esses dois mundos. Hoje, começa um novo ciclo: Miguel tem uma filha adolescente que, fascinada pelas favelas e pela transgressão, se envolve com um jovem traficante. O filme rendeu aos realizadores inúmeros prêmios, entre eles os de Melhor Direção e Melhor Filme Latino-Americano pela FIPRESCI no Festival do Rio 2004, Melhor Filme no Primeiro Amazonas Film Festival e Melhor Filme no Festival de Mar del Plata 2005.



empresas produtoras

TAIGA FILMES

produção

ADRIAN SOLAR / FELICITAS RAFFO / JULIA SOLOMONOFF / LUCIA MURAT

direção

LUCIA MURAT

roteiro

LUCIA MURAT / TATIANA SALEM LEVY

direção de fotografia

GUILLERMO NIETO

direção de arte

ANA RITA BUENO

figurino

INÊS SALGADO

montagem

MAIR TAVARES

música

DIEGO FONTECILLA

elenco

IRENE RAVACHE / SIMONE SPOLADORE / FRANCO NERO / CLARISSE ABUJAMRA

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM

2012 / 35mm / 95' / COR

A ex-guerrilheira Ana, ícone do movimento de esquerda, é o último elo entre um grupo de amigos que resistiu à ditadura militar no Brasil. Com a iminente morte da amiga, eles se reencontram na sala de espera de um hospital. Entre eles está Irene, uma diretora de cinema que sente-se perdida diante da iminente morte da amiga e que precisa ainda lidar com a inesperada prisão de Paolo, seu marido, acusado de ter matado duas pessoas em um atentado terrorista ocorrido décadas atrás na Itália. O longa-metragem foi eleito pela FIPRESCI como melhor filme do Festival Internacional de Moscou de 2013.

LUCRECIA MARTEL

Lucrecia Martel é uma cineasta argentina da província de Salta, nascida em 1966. É diretora e roteirista dos longas-metragens *O pântano* (La ciénaga, 2001, ganhador do prêmio Alfred Bauer no Festival de Berlim), *A menina santa* (La niña santa, 2004) e *A mulher sem cabeça* (La mujer sin cabeza, 2008), ambos produzidos por Pedro Almodóvar e indicados à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Realizou diversos curtas-metragens, entre eles *Rey Muerto*, presente na compilação *Historias breves I* (1995), considerado um dos marcos precursores do que foi denominado *nuevo cine argentino* - a retomada, através de diversas leis de incentivo e da mobilização da classe cinematográfica, da produção de cinema no país. Entre outros curtas, estão *Nueva Argirópolis* (em *25 miradas, 200 minutos*, obra em comemoração do Bicentenário da Argentina, 2010), *Muta* (na série *Women's Tales* da Miu Miu, 2012) e *Leguas* (em *El aula vacía*, 2015). Estudou Animação no Centro Experimental de Avellaneda, Ciências da Comunicação na Universidad de Buenos Aires e também passou pela ENERC - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. No início dos anos 1990, trabalhou na televisão dirigindo documentários sobre escritoras argentinas e episódios do programa infantil *Magazine for fai*. Desde 2001, ministra oficinas de realização e narrativa cinematográfica em diversos países da América Latina e na Espanha. Atualmente, finaliza seu quarto longa-metragem, *Zama*, inspirado no livro homônimo de Antonio Di Benedetto.



**produção**

LITA STANTIC

direção e roteiro

LUCRECIA MARTEL

direção de fotografia

HUGO CALOCE

direção de arte

GRACIELA ODERIGO

montagem

SANTIAGO RICCI

elenco

MERCEDES MORAN / GRACIELA BORGES / MARTÍN ADJEMIÁN / LEONORA BALCARSE

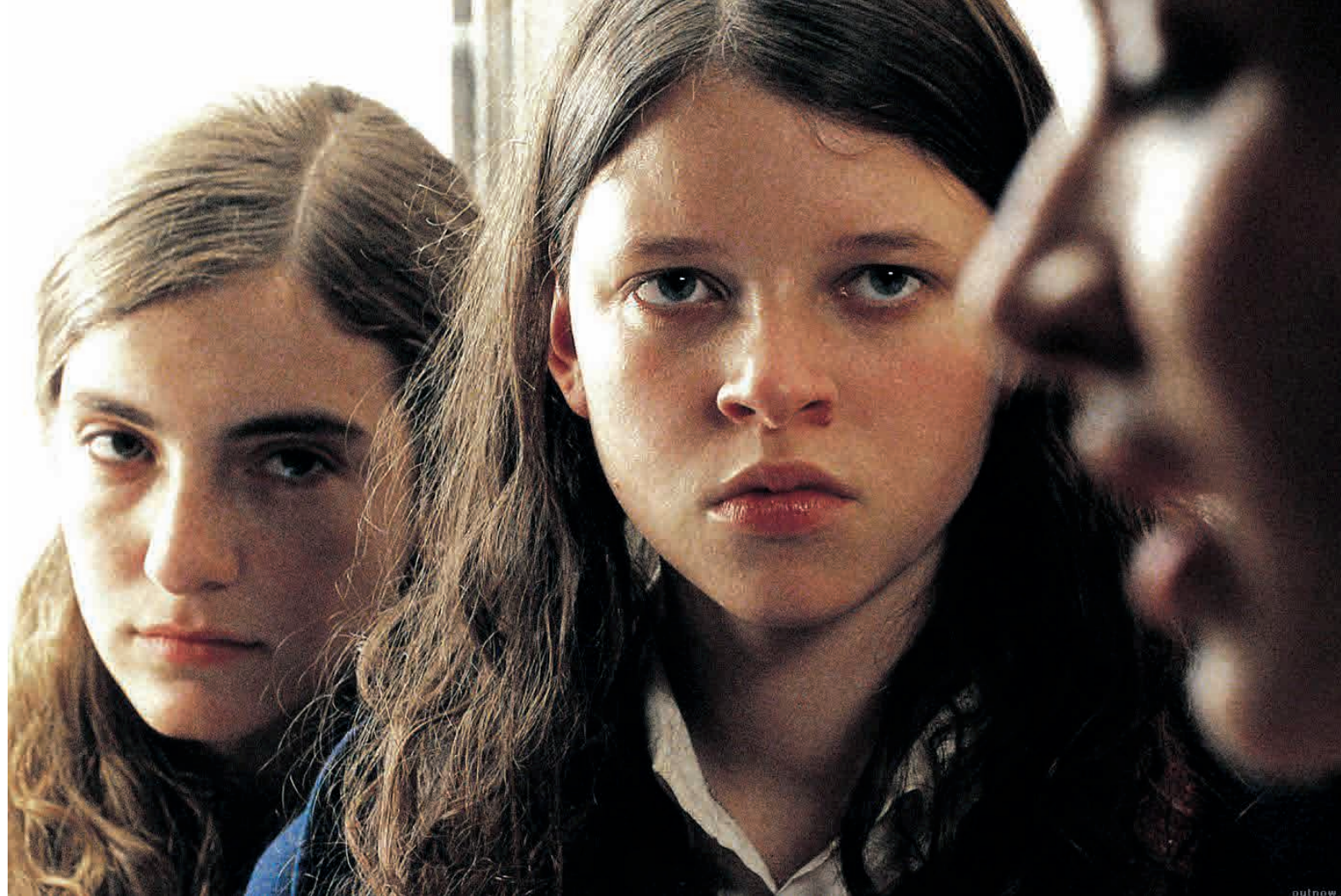
O PÂNTANO

LA CIÉNAGA / 2001 / 35mm / 100' / COR

Na cidade de La Ciénaga (Salta), vive Tali (Mercedes Mórán) e seu marido Rafael (Daniel Valenzuela), com seus quatro filhos pequenos. A alguns quilômetros de distância, se encontra a chácara “La Mandrágora”, onde se colhe e seca pimentões, e onde sua prima Mecha (Graciela Borges), uma cinquentona, passa o verão com seu marido e seus quatro filhos adolescentes. José (Juan Cruz Bordeu), o mais velho dos filhos de Mecha, vive em Buenos Aires com Mercedes (Silvia Baylé), que é sua companheira de trabalho e também sua namorada. Muitos anos atrás, Mercedes havia sido amante de Gregorio, marido de Mecha e pai de José. Mercedes foi também companheira de faculdade de Mecha e de Tali.

Mecha está obcecada por essa mulher que dorme com seus homens, assim como Tali também está obcecada por sua inferioridade social em relação a Mecha.

O filme foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Berlim e foi ganhou o Prêmio Alfred Bauer, além de inúmeros outros prêmios em festivais ao redor do mundo.



produção
PEDRO ALMÓDOVAR / AGUSTÍN ALMÓDOVAR / ESTHER GARCIA
direção e roteiro
LUCRECIA MARTEL
direção de fotografia
FELIX MONTI
direção de art
GRACIELA ODERIGO
figurino
JULIO SUAREZ
montagem
SANTIAGO RICCI
música
ANDRÉS GERSZENZON
elenco
MERCEDES MORAN / CARLOS BELLOSO / MARÍA ALCHE
ALEJANDRO URDAPILLETA

A MENINA SANTA

LA NIÑA SANTA / 2004 / 35mm / 106' / COR

Duas garotas de 15 anos, Josefina e Amália, dividem as emoções e incertezas da adolescência. Falam em segredo sobre beijo e sexo, enquanto assistem às acaloradas discussões de um grupo de catecismo, onde o assunto passa pelas tentações do demônio e a vocação religiosa. Josefina é de uma família de classe média interiorana. Amália vive no Hotel Termas, que pertence à sua família, ao lado de sua mãe, Helena, e do tio, Freddy. Neste momento, o hotel está sediando um congresso de otorrinolaringologistas. Na rua em frente, uma multidão para para ouvir um músico que toca um instrumento raro. Amália também está ali. Aproveitando a aglomeração, um homem encosta-se nela. Mais tarde, ela descobre que se trata do Dr. Jano, um dos médicos do congresso. Helena, mãe da menina, vai envolver-se romanticamente com o mesmo médico, um relacionamento que a filha acompanha furtivamente, sem deixar que o médico veja que mora no hotel, esperando o momento certo para se revelar. À amiga Josefina, Amália conta ter se convencido de que sua missão é salvar a alma do médico que a molestou.

O filme foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes de 2004.



A MULHER SEM CABEÇA

LA MUJER SIN CABEZA / 2008 / 35mm / 87' / COR

Enquanto dirige seu automóvel pela estrada, Verónica (María Onetto) atropela algo desconhecido. Alguns dias depois, ela conta ao seu marido que atropelou e matou alguém na estrada. Juntos, eles percorrem o caminho onde encontram apenas um animal morto. Na região não há notícias de nenhum acidente.

Tudo volta ao normal e os maus momentos parecem ter sido superados até que a notícia de uma descoberta macabra preocupa novamente a todos. A incerteza desconecta a Verónica cada vez mais da realidade que a rodeia.

O filme foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes e de Locarno em 2008, entre outros festivais ou redor do mundo.

produção PEDRO ALMÓDOVAR / AGUSTÍN ALMÓDOVAR / ESTHER GARCIA / LUCRECIA MARTEL **direção e roteiro** LUCRECIA MARTEL **direção de fotografia** BÁRBARA ALVAREZ **direção de arte** MARÍA EUGENIA SUEIRO **figurino** JULIO SUAREZ
montagem MIGUEL SVERDFINGER **música** ROBERTA AINSTEIN **elenco** MARÍA ONETTO / CLAUDIA CANTERO / INÉS EFRON / DANIEL GENOUD

MAGALY SOLIER

Magaly Solier é atriz, cantora e compositora nascida em Huanta, Peru, em 1986. Nos anos 2003 e 2004, ganhou o X e XI Festival da Canção Ayacuchana Buscando Nuevos Valores, em sua cidade natal.

Magaly estreou como atriz no filme *Madeinusa* (2005), dirigido por Claudia Llosa. Com esse filme, ela ganhou os prêmios de Melhor atriz no Festival de Cine de Cartagena, na Colômbia, e no Festival Iberoamericano de Montreal, no Canadá.

Em 2007, atuou no filme *Dioses*, de Josué Méndez.

Em seguida, protagonizou *A teta assustada* (La teta asustada, 2009), segundo filme de Claudia Llosa. Por sua atuação, recebeu os prêmios de melhor atriz nos Festivais de Lima, Gramado, Guadalajara e Montreal.

Em 2008, Magaly tem sua primeira incursão no cinema europeu com o filme *Altiplano*, dirigido por Peter Brosens e Jessica Woodworth.

Sua primeira produção musical *Warmi*, onde todas as músicas são composições e interpretações suas, foi o disco mais vendido e premiado em 2009 no Peru.

Magaly trabalhou com diversos diretores europeus e latino-americanos, entre eles o espanhol Fernando León de Aranoa, e o peruano Salvador del Solar no filme *Magallanes*, seu último trabalho.



MARIALY RIVAS

Marialy Rivas é uma cineasta de Talcahuano, Chile, de 1976. Em 2005 foi escolhida como a mais promissora diretora de cinema publicitário do Chile. Seu primeiro curta-metragem *Desde siempre* ganhou o FICS e logo foi comprado pelo Canal + Espanha.

Em 2010, estreou o curta-metragem *Blokes*, baseado em um conto de Pedro Lemebel. O curta estreou na Competição Oficial do Festival de Cannes. Em 2012, realizou seu primeiro longa-metragem *Jovem Aloucada* (Joven y Alocada), o qual estreou no Festival de Sundance e ganhou o prêmio de Melhor Roteiro. Em 2014, dirigiu o curta-metragem *There is a Hope*, realizado com um fundo outorgado pelo Instituto Sundance e a Fundação de Melinda e Bill Gates.

Em 2015, finalizou seu segundo longa-metragem, *La Princesita*.





BLOKES

2010 / BLU-RAY / 15' / COR

Santiago do Chile, 1986. Luchito, um rapaz de 13 anos, masturba-se ao espiar obsessivamente o vizinho de 16 anos, Manuel, pela janela do prédio em frente. Inconsciente do olhar do seu precoce voyeur, Manuel descobre a sexualidade com uma garota do bairro. A janela torna-se um mundo cinematográfico que despertará em Luchito uma curiosidade cujas repercussões são desastrosas para Manuel.

empresas produtoras FÁBULA PRODUCCIONES **produção** JUAN DE DIOS LARRAÍN / PABLO LARRAÍN **direção** MARIALY RIVAS **roteiro** MARIALY RIVAS / RODRIGO BELLOT
montagem DANIELLE FILLIOS **direção de fotografia** SERGIO ARMSTRONG **elenco** AFONSO DAVID / PEDRO CAMPOS / PAULA ZÚÑIGA

empresas produtoras

FABULA PRODUCCIONES

produção

JUAN DE DIOS LARRAÍN / PABLO LARRAÍN

direção

MARIALY RIVAS

roteiro

MARIALY RIVAS / CAMILA GUTIÉRREZ

direção de fotografia

SERGIO ARMSTRONG

montagem

ANDREA CHIGNOLI / SEBASTIÁN SEPÚLVEDA

música

JAVIERA MENA / FRANCISCA VALENZUELA

elenco

ALINE KÜPPENHEIM / ALICIA RODRÍGUEZ / MARÍA GRACIA OMEGNA



JOVEM ALOUCADA

JOVEN Y ALOCADA / 2012 / BLU-RAY / 96' / COR

Daniela é uma menina de 17 anos criada numa família estritamente evangélica. Rebelde por natureza, ela tentará seguir o “bom caminho”, até ser descoberta como uma fornicadora por seus pais. No caminho para a salvação, ela descobrirá um devastador obstáculo para conseguir a almejada harmonia espiritual; as pulsões de uma sexualidade irreconciliável com os cânones de sua religião. Foi selecionado para a Competição Oficial do Festival de Sundance, onde ganhou o prêmio de melhor roteiro. Competiu também na mostra “Generation 14 plus” do Festival de Berlim, entre outros inúmeros festivais.

MARIANA RONDÓN

Mariana é uma diretora, roteirista e artista visual venezuelana. Nascida em 1966, estudou Animação em Paris, e se formou na primeira geração em cinema na Escola EICTV, em Cuba. Dirigiu os longas-metragens *A la media noche y media* (2000), *Postais de Leningrado* (Postales de Leningrado, 2007) e *Pelo malo* (2013). Esse último estreou no Festival de San Sebastián, Espanha, vencendo a Concha de Ouro de melhor filme e mais de 20 prêmios internacionais.

Em Artes Plásticas, iniciou com a instalação *Y yo que la quise tanto* (2000), menção especial no IV Salão Pirelli do Museu de Arte Contemporânea de Caracas. Em seguida, sua instalação robótica *Llegaste con la brisa* recebeu o prêmio da Fundación Telefónica Vida Artificial 8.0, Espanha (2006) e foram desenvolvidas várias versões ao longo de nove anos. A obra foi mostrada na mostra *Videoformes*, na França (2004); no *Dataspace*, Laboratório de Arte Alameda, México (2005); no *Plataforma-2006*, em Puebla, México; na mostra *Emergentes*, Gijón, Espanha (2007); no projeto *Olimpíada Cultural de Pequim 2008*, no National Art Museum of China (2008); na Fundación Telefónica do Peru (2008); na Fundación Telefónica do Chile (2008-2009); e no *Periférico Caracas*, Venezuela (2011).





empresas produtoras
SUDACA FILMS

produção
MARITÉ UGÁS

direção e roteiro
MARIANA RONDÓN

direção de fotografia
MICAELA CAJAHUARINGA

direção de arte
MATÍAS TIKAS

montagem
MARITÉ UGÁS

música
FELIPE PÉREZ SANTIAGO / CAMILO FROIDEVAL

elenco
LAUREANO OLIVARES / GREISY MENA / WILLIAM CIFUENTES

POSTAIS DE LENINGRADO

POSTALES DE LENINGRADO / 2007 / 35mm / 90' / COR

Durante os levantamentos armados de esquerda dos anos 1960 na Venezuela, uma jovem guerrilheira dá à luz na clandestinidade. Para sua surpresa, sua filha é a primeira a nascer no Dia das Mães e suas fotos saem nos jornais. A partir daí, ambas têm que fugir. Disfarces e nomes falsos são o cotidiano da MENINA, narradora dessa história. Junto a seu primo, TEO, reinventam as aventuras de seus pais guerrilheiros, construindo um labirinto fantástico de super heróis e estratégias em torno da subversão armada, onde nunca se sabe onde começa a realidade ou a loucura.

Mas o jogo infantil não consegue ocultar a morte, as torturas, delações e traições que se vive dentro das guerrilhas. As crianças desejam converter-se em "O Homem Invisível", para estarem a salvo e não correrem mais perigo. Porém, mesmo que consigam escapar dos momentos de medo, sabem que seus pais talvez não retornem nunca mais e, em troca, só recebam "Postais de Leningrado". *Postais de Leningrado* ganhou diversos prêmios, entre eles: Melhor longa-metragem no Festival de Cinema Latino-Americano de Biarritz, na França; Melhor longa no Festival de Santa Cruz, na Bolívia, entre outros. No Brasil, recebeu o prêmio de Melhor longa do 18º Cine Ceará; e prêmio do júri, filme revelação e prêmio da juventude, na Mostra de Cinema de São Paulo.

empresas produtoras
SUDACA FILMS
produção
MARITÉ UGÁS
direção e roteiro
MARIANA RONDÓN
direção de fotografia
MICAELA CAJAHUARINGA
direção de arte
MATÍAS TIKAS
montagem
MARITÉ UGÁS
música
CAMILO FROIDEVAL
elenco
SAMANTHA CASTILLO / SAMUEL LANGE / BETO BENITES



PELO MALO

2013 / 35mm / 95' / COR

Junior é um menino de nove anos que tem o cabelo crespo. Ele quer alisá-lo para sua foto no álbum de formatura, com a intenção de ficar parecido com um cantor famoso. Isso o faz entrar em conflito com a mãe, Marta. Quanto mais Junior tenta melhorar o visual pelo amor da mãe, mais ela o rejeita. Até o momento em que ele se vê obrigado a tomar uma dolorosa decisão.

Filme vencedor da Concha de Ouro de melhor filme no Festival de San Sebastián em 2013, entre outros inúmeros prêmios.

PAZ ENCINA

Paz Encina nasceu em Assunção, Paraguai em 1971. No ano de 1996, começou sua carreira cinematográfica na Universidad del Cine em Buenos Aires. Em 2001, Paz retornou ao seu país de origem. Realizou diversas vídeo instalações e curtas-metragens, entre os quais se destacam *La siesta*, *Hamaca paraguaya* e *Supe que estabas tristes*, ganhadores de vários prêmios. Entre os anos de 2002 e 2004 se desempenha como docente em distintas universidades. Em 2006, finaliza seu primeiro longa-metragem *Hamaca paraguaya*, ganhador do prêmio FIPRESCI no Festival de Cannes, entre outros.

No ano de 2010, a pedido do Canal Encuentro, realiza os curtas-metragens *Río Paraguay* e *3 movimientos*.



**empresas produtoras**

LITA STANTIC PRODUCCIONES

produção

ILSE HUGHAN / GABRIELA SABATÉ / MARIANNE SLOT

direção e roteiro

PAZ ENCINA

direção de fotografia

WILLI BEHNISCH

direção de arte

CARLOS SAPATUZA

montagem

MIGUEL SVERDFINGER

música

ÓSCAR CARDOZO OCAMPO

elenco

RAMÓN DEL RÍO / GEORGINA GENES / JORGE LÓPEZ

HAMACA PARAGUAYA

2006 / 35mm / 78' / COR

14 de Junho de 1935. Estamos no outono, mas o calor continua forte e não parece estar disposto a dar um respiro. Em um lugar isolado nas terras do Paraguai, Cándida e Ramón, um casal idoso de camponeses, espera o regresso de seu filho, que partiu ao front para lutar na Guerra do Chaco. Também esperam a chegada da chuva (que, apesar dos prognósticos, não chega nunca), do vento (que não sopra), que o calor desapareça e, por último, esperam que as coisas melhorem. E esse instante de eternidade se situa entre o passado e o futuro que está por chegar. Mas, dentro de sua relação, cada um vê as coisas a sua maneira: Ramón, o pai, encara a espera com otimismo, enquanto Cándida, a mãe, está convencida que seu filho está morto e que é inútil esperar por nada. Mas os papéis se invertem durante a espera; o pai e a mãe recebem um sinal de seu filho que irá fazê-los mudar a atitude e a postura. O filme ganhou o Prêmio FIPRESCI na mostra Un Certain Regard no Festival de Cannes em 2006.

TATA AMARAL

Nascida em São Paulo em 1960, Tata Amaral é uma das mais talentosas e premiadas realizadoras da cinematografia brasileira recente. Seus longas-metragens conquistaram mais de 60 prêmios em festivais nacionais e internacionais. A cineasta também se destaca pela experimentação e pela originalidade de seus trabalhos. Seu longa-metragem de estreia, *Um céu de estrelas* (1997), foi considerado pela crítica como um marco do cinema brasileiro, sendo eleito um dos três filmes nacionais mais importantes da década passada, além de ter recebido dezenas de prêmios em importantes festivais internacionais (inclusive de melhor filme nos festivais de Boston e Trieste). *Antônia* (2006), seu terceiro longa-metragem, inspirou a série de televisão homônima exibida pela Rede Globo, em 2006, com recorde de audiência para o horário e que foi indicada ao International Emmy Awards, em 2007.

Em 2013, lançou o longa *Hoje*, que recebeu Prêmios de Melhor Filme pelo júri e pela crítica no 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, além dos prêmios de Melhor Roteiro, Atriz, Fotografia e Direção de Arte.

Suas produções mais recentes são o longa-metragem *Trago Comigo* (2016), vencedor do Prêmio do Público do 10º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, e a série *Causando na rua*, com lançamento para o segundo semestre de 2016, no canal CINEBRASILTV.



**empresas produtoras**

TANGERINA ENTRETENIMENTO

direção

TATA AMARAL

roteiro

JEAN CLAUDE BERNARDET / ROBERTO MOREIRA

direção de fotografia

HUGO KOVENSKY

direção de arte

ANA MARIA ABREU

figurino

MIKO HASHIMOTO

montagem

IDÉ LACRETA

música

WILSON SUKORSKI / LIVIO TRAGTENBERG

elenco

PAULO VESPÚCIO / LEONA CAVALLI / NÉA SIMÕES / LIGIA CORTEZ

UM CÉU DE ESTRELAS

1997 / DVD / 70' / COR

Dalva, uma cabelereira e moradora do bairro da Mooca em São Paulo, ganha uma viagem a Miami em um concurso de penteados. No dia de sua partida, seu ex-noivo invade a sua casa, transformando-a, e à sua idosa mãe, em reféns de seu desespero. O longa-metragem é considerado pela crítica especializada como um dos três filmes brasileiros mais importantes da década 1990. Recebeu dezenas de prêmios em relevantes festivais internacionais, inclusive de Melhor Filme nos Festivais de Boston e Trieste.



empresas produtoras

TANGERINA ENTRETENIMENTO / PRIMO FILMES

produção

CARU ALVES DE SOUZA / TATA AMARAL

direção

TATA AMARAL

roteiro

JEAN CLAUDE BERNARDET / RUBENS REWALD / FELIPE SHOLL

direção de fotografia

JACOB SOLITRENICK

direção de arte

VERA HAMBURGER

figurino

CÁSSIO BRASIL

montagem

IDÉ LACRETA

música

LIVIO TRAGTENBERG

elenco

DENISE FRAGA / CESAR TRONCOSO / JOÃO BALDASSERINI / PEDRO ABHULL

HOJE

2013 / 35mm / 87' / COR

Ex-militante política recebe indenização do governo brasileiro pelo desaparecimento do marido, vítima da repressão desencadeada pela ditadura militar brasileira (1964-1985). Com o dinheiro, ela pôde comprar o tão sonhado apartamento próprio e libertar-se desta condição de suspensão em que viveu durante décadas, período em que não era sequer reconhecida oficialmente como viúva. No momento da mudança para o novo lar, seu marido volta. O encontro entre os dois, repleto de emoções, obriga Vera a rever toda sua trajetória.

Prêmios de Melhor Filme pelo júri e pela crítica no 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, além de prêmio de Melhor Roteiro, Atriz, Fotografia e Direção de Arte.



empresas produtoras
TANGERINA ENTRETENIMENTO / PRIMO FILMES
produção
CARU ALVES DE SOUZA / TATA AMARAL
direção
TATA AMARAL
roteiro
THIAGO DOTTORI / WILLEM DIAS
direção de fotografia
JACOB SOLITRENICK
direção de arte
J.C. SERRONI
montagem
WILLEM DIAS
música
BRUNO SERRONI / HABACUQUE LIMA
elenco
LIVIO TRAGTENBERG
elenco
CARLOS ALBERTO RICCELLI / EMÍLIO DI BIASI / FELIPE ROCHA

TRAGO COMIGO

2016 / BLU-RAY / 90' / COR

Telmo (Carlos Alberto Riccelli), um ex-membro da luta armada contra a ditadura civil militar no Brasil (1964-1985), preso e posteriormente exilado político, é um diretor de teatro na cidade de São Paulo. Quando é convidado para dar uma entrevista, se dá conta de que não tem memória alguma dos meses que passou clandestino e de como aconteceu sua prisão. Através da peça de teatro que passa a montar com seu jovem elenco, Telmo vai estabelecer um diálogo com as novas gerações, mergulhar na sua própria história e na história de seu país, envolvendo sua militância e encarceramento, revelando para si e para todos aquilo que, de tão doloroso, preferiu esquecer.

Trago comigo ganhou, em 2015, prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular no 10º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo e também Melhor Filme no Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Sucre, na Bolívia.

FICHA TÉCNICA

PATROCÍNIO

BANCO DO BRASIL

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA CULTURA
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

PRODUÇÃO

LASCA PRODUÇÕES

CURADORIA E PRODUÇÃO GERAL

ANDREA ARMENTANO
SOFIA TORRE

PRODUÇÃO EXECUTIVA

ANDREA ARMENTANO

PRODUÇÃO LOCAL SP

JULIANA CARVALHO

PRODUÇÃO LOCAL RJ

JANAÍNA CASTRO ALVES

IDENTIDADE VISUAL

SOFIA TORRE

PROJETO GRÁFICO

ESTÚDIO CRIANIMACION

VINHETA

SOFIA TORRE

ASSISTENTE CURATORIAL

JULIANA CARVALHO

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

ANDREA ARMENTANO
JULIANA CARVALHO

CONTEÚDO MÍDIAS SOCIAIS

ROGÉRIO LACERDA

RECEPTIVO CONVIDADAS SP

CARINA PAOLETTI

ASSESSORIA DE IMPRENSA SP

ATTI COMUNICAÇÃO E IDEIAS

ASSESSORIA DE IMPRENSA RJ

CIRANDA COMUNICAÇÃO

LEGENDAGEM ELETRÔNICA

CASSARINI PRODUÇÕES

EQUIPAMENTO

FUSION ÁUDIO

DEBATEDORAS

ADÉLIA SAMPAIO
LAÍS BODANZKY
LÚCIA MURAT
LUCRECIA MARTEL
MAGALY SOLIER
MARIALY RIVAS
MARIANA RONDÓN
PAZ ENCINA
TATA AMARAL

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO EDITORIAL

ANDREA ARMENTANO
SOFIA TORRE

ORGANIZAÇÃO TEXTOS

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

EDIÇÃO TEXTOS E REVISÃO

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

DESENHO E DIAGRAMAÇÃO

SOFIA TORRE

AUTORES

ALESSANDRA SOARES BRANDÃO
ANA CRISTINA CESAR
CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA
GLORIA ANZALDÚA
KARLA HOLANDA
MARIA CÉLIA ORLATO SELEM
MARÍA JOSÉ PUNTE
MARÍLIA-MARIE GOULART
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA
PAZ ENCINA
RAMAYANA LIRA DE SOUSA
SIMONE OSTHOFF
TERESA LEONARDI HERRÁN
VINÍCIUS ALEXANDRE R. PIASSI

TRADUÇÃO

EDINA DE MARCO
NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

TRANSCRIÇÃO TEXTO LAÍS BODANZKY

BRUNO CHRISTOFOLETTI BARRENHA

IMPRESSÃO GRÁFICA IPSIS

TIRAGEM 1200 EXEMPLARES

CRÉDITOS IMAGENS

LOS SUEÑOS DE CANSANCIO (CAPA)

FOTO: GRETA STERN

LUCRECIA MARTEL (P. 195)

FOTO: MICOL TALSO

LUCRECIA MARTEL (P. 136)

FOTO: LAURA MORSCH

MARIANA RONDÓN (P. 156)

FOTO: ÓSCAR FERNÁNDEZ ORENGO

PAZ ENCINA (P. 211)

FOTO: ÓSCAR FERNÁNDEZ ORENGO

LUCIA MURAT (P. 122)

FOTO: LETICIA MOREIRA

TATA AMARAL (P. 172)

FOTO: CADU SILVA

HOJE

FOTO: DING MUSA

CHEGA DE SAUDADE

FOTO: BEATRIZ LEFVRE

BICHO DE SETE CABEÇAS

FOTO: MARLENE BERGAMO E ED VIGGIANI

TRAGO COMIGO

FOTO: JACOB SOLITRENICK

UM CÉU DE ESTRELAS

FOTO: HUGO KOVENSKY

QUASE DOIS IRMÃOS

FOTO: ESTEVAN AVELAR

APOIO INSTITUCIONAL

CONSULADO GERAL DO PERU EM SÃO PAULO
CONSULADO GERAL DO PERU NO RIO DE JANEIRO
EMBAIXADA DA REPÚBLICA ARGENTINA NO BRASIL
MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES DA ARGENTINA
MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES DO CHILE
INSTITUTO CERVANTES MADRID / RIO DE JANEIRO
CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA (CNAC)

AGRADECIMENTOS

AGRADECEMOS A TODXS XS AUTORXS, PUBLICAÇÕES E EDITORAS QUE GENTILMENTE AUTORIZARAM A PUBLICAÇÃO DOS TEXTOS NO CATÁLOGO DA MOSTRA *MULHERES EM CENA*. TAMBÉM NOSSO CORDIAL AGRADECIMENTO ÀS PRODUTORAS, DIRETORAS E DISTRIBUIDORAS QUE AUTORIZARAM A EXIBIÇÃO DOS FILMES NA MOSTRA. E AOS FOTÓGRAFOS QUE GENTILMENTE CEDERAM AS FOTOS PARA ILUSTRAR O CATÁLOGO.

AnaLouise Keating (The Gloria E. Anzaldúa Literary Trust) / Ancine / Annick Bureaud / Arianna Moreno / Buriti Filmes / Camera Dois / Cali Flores / Carla Maia / Carmem Ramos (*Revista Estudos Feministas*) / Casa Ramona / Casinha Comes&Bebes / Clara Dias (Companhia das Letras) / Claudia de Lima Costa / Claudia Llosa / Cynthia Tompkins (*revista ImagoFagia*) / Centro Técnico Audiovisual / Diana Maffía (*revista Feminaria*) / Diego Cordes / Eduardo Machuca Valiente / Eduardo Russo / Emilce Paz (*Paidós*) / Esfera Cultural / Fabula CI / Fernanda Fava (SescTV) / Fernanda Míguez Bastos / Fernando Alvarez / Flávio Lenz / Gabriela Amadei / Giselda Armentano / Incaa / Isadora Travassos (7Letras) / João Cotrim (SescTV) / Jucimara Serra (SescTV) / July Massaccesi / Lita Stantic / Lúcia Monteiro / Marcelo Berg (*revista Ars*) / Marilyn Martí / Marina Díaz López / Mariane Hartard / Márgara Averbach (*revista Feminaria*) / Matías Mateo / Marcelo Bitelli / Miriam Gárate / Mônica Campo / Pandora Filmes / Patricia Barbieri / Paulo Braga / Renata Abdo (Companhia das Letras) / Silvia Jurovietzky (*revista Feminaria*) / Simone Pereira Schmidt / Susana Rodríguez / Taiga Filmes e Video / Tangerina Filmes / The Match Factory / Valdi Ercolani / Vitrine Filmes

Os filmes que compõe o catálogo fazem parte da programação da mostra, não resumem a obra completa das diretoras.

A atriz Magaly Solier participa dos debates como convidada especial, em representação aos filmes da diretora Claudia Llosa, que fazem parte da programação.

Produção



LASCAPRODUÇÕES

Apoio Institucional



Embajada de la
República Argentina
República Federativa del Brasil
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto



Ministerio
de Relaciones Exteriores
Consulado General
del P.R. de Jaramá



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



MULHERES EM CENA.

Catálogo da mostra de cinema homônima realizada no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo.

Andrea Armentano, Natalia Christofolletti Barrenha e Soffa Torre (orgs).
São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

ISBN: 978-85-93054-00-6

224 páginas

Palavras-chave: cinema latino-americano; cinema e mulher; cinema feminino; feminismo e cinema; teoria e história do cinema.

Todos os direitos reservados © Lasca Produções

É proibida a reprodução deste catálogo com fins comerciais sem prévia autorização das organizadoras.
Distribuição gratuita. Comercialização proibida.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-93054-00-6



9 788593 054006



Produção



LASCA PRODUÇÕES

Apoio Institucional



Embaixada do Brasil
República Federativa do Brasil
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto



Ministerio
de Relaciones Exteriores

Consulado General
de Lima (Lima)



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

