



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

*A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE HELENA SOLBERG: UMA ESTÉTICA DA
DIFERENCIAÇÃO*

por

NATHALÍ MACEDO COSTA

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). EDILENE DIAS MATOS

SALVADOR,
(2019)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

*A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE HELENA SOLBERG: UMA ESTÉTICA DA
DIFERENCIAÇÃO*

por

NATHALÍ MACEDO COSTA

Orientador(a): Prof. Dr. / EDILENE DIAS MATOS

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR
(2019)

AGRADECIMENTOS

Todas as mulheres que li, assisti, ouvi, senti e amei são responsáveis por esta pesquisa.

As poetas que me cruzaram o peito, as artistas que me mostraram outros eu's, as compositoras que me musicaram a alma, as cineastas que me confrontaram comigo em uma tela gigante: a todas elas devo cada inquietação, cada frívolo pensamento de rebeldia, cada gota de minha vontade de redescobrir o mundo.

Agradeço especialmente aos meus pais, que torcem pelo meu voo mesmo quando não podem deixar de teme-lo; à minha irmã e grande amiga Vanessa pelas lições sutis e silenciosas – que não por acaso são as mais eficazes; aos meus queridos sobrinhos, Amanda e José, meus pedaços de esperança em um futuro melhor; e à minha querida orientadora Edilene Mattos, pela paciência e pela caminhada de afeto e ressignificações.

Esta pesquisa é dedicada a todas àquelas que vieram antes de mim.

RESUMO

Este trabalho é um olhar sobre o histórico da representação feminina no cinema hollywoodiano e seus reflexos no tocante aos papéis sociais pautados no gênero. A partir da análise de três dos filmes da cineasta brasileira Helena Solberg, damos início a um diálogo sobre o olhar feminino e o papel criador da câmera nas narrativas cinematográficas. Passando pelos conceitos do cinema psicanalítico e pelo conceito beauvoiriano de Estética da Diferenciação, este trabalho investiga a possível existência de um olhar genuinamente feminino no cinema.

Palavras-chave: cinema; representação; gênero.

RESUMEN

Este trabajo es una mirada sobre el histórico de la representación femenina en el cine hollywoodiano y sus reflejos en lo tocante a los roles sociales pautados en el género. A partir del análisis de tres de las películas de la cineasta brasileña Helena Solberg, iniciamos un diálogo sobre la mirada femenina y el papel creador de la cámara en las narrativas cinematográficas. Pasando por los conceptos del cine psicoanalítico y por el concepto beauvoiriano de Estética de la Diferenciación, este trabajo investiga la posible existencia de una mirada genuinamente femenina en el cine.

Palabras claves: cine; la representación; género.

A FIGURA FEMININA NO CINEMA DE HELENA SOLBERG: UMA ESTÉTICA DA DIFERENCIAÇÃO

INTRODUÇÃO.....	07
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NO CINEMA	13
1.1 A ideia de representação	23
1.2 Voyeurismo e cinema psicanalítico.....	31
1.3A imagem feminina no Cinema <i>Mainstream</i>	37
1.4A estética da diferenciação em Simone de Beauvoir	45
2. Helena Solberg: As fases da mulher e da cineasta	54
2.1 Helena Solberg: Personagens Femininas	75
2.2 Helena Solberg: Um olhar fílmico que parte da estética da diferenciação.....	88
2.3O feminino e o feminismo no cinema de Helena Solberg.....	92
3. Análises fílmicas	95
3.1 <i>A Entrevista (1966)</i>	98
3.2 <i>Carmen Miranda: Bananas is my Bussiness (1995)</i>	102
3.3 <i>Vida de Menina (2003)</i>	115
3.4 Considerações Finais	151

INTRODUÇÃO

Um filme. Quando imagem e som dançam para o florescimento de sensações. A perspectiva sob a qual alguém viu alguma coisa em algum ponto do espaço- tempo, uma perspectiva que se move quando compartilhada, e que se completa no olhar de quem está sentado na poltrona do cinema.

O cinema não oferece nada pronto e acabado: ele provoca. Tudo o que vem depois disso é parte da experiência cinematográfica, nós e o filme. Nossos olhos e os olhos do filme. O filme. Um jeito de se enxergar e de enxergar os outros, de estar e não estar, uma maneira de existir e estar vivo.

É com amor e respeito ao cinema que ousamos olhá-lo com os rigores da pesquisa, mas sem a dureza da fixidez: tudo o que a imersão no olhar cinematográfico de Helena Solberg autoriza está no campo do diálogo e das provocações.

A primeira coisa que se deve saber ao introduzir-se nesta pesquisa é a não pretensão de conclusivas definições. Antes disso, trata-se de um diálogo – que pressupõe fala e escuta – acerca de inquietações sobre a relação entre cinema e gênero.

Se a academia, por vezes, exige teorização, a arte permite experimentar. E é no campo da [sétima] arte que lançamos nossas inquietações acerca da representação feminina no cinema como vetor de construção social dos papéis de gênero.

São múltiplas as questões que movem a engrenagem deste trabalho de experimentação dialógica: é possível falarmos em um olhar cinematográfico *feminino*? quais nuances constituem esse olhar? de que maneira a representação cinematográfica reverbera na construção dos papéis sociais baseados no gênero?

É necessário ressaltar as limitações do conceito de *gênero* adotado nesta pesquisa, que não alcança a complexidade dos estudos de gênero não- binários, e considera o masculino e feminino, enquanto construções sociais, para instalar a discussão sobre cinema e gênero. Recorremos, para tanto, ao conceito de *estética da diferenciação*, que tem bases no cinema psicanalítico e na ideia de Outro trazida por Simone de Beauvoir (1990).

Os escritos beauvoirianos são de grande valia para o objeto do presente trabalho, uma vez que dão conta de abarcar justamente esse papel de “Outro”, tão presente nas obras de Solberg: o Outro enquanto mulher, o Outro enquanto latino-americana, o Outro enquanto criadora de uma estética própria e única.

A escolha dos filmes obedece a uma ordem cronológica – com o objetivo de penetrar a obra de Solberg em diferentes momentos de sua carreira -, mas também uma lógica concernente à estética: nos três filmes, a construção estética assinada por Helena dá conta de compor uma narrativa – a isso temos chamado de Estética da Diferenciação -, e, de modos diferentes em cada película, o olhar impresso no ato de filmar constrói, por si um discurso.

Ao analisar três diferentes obras – *A Entrevista* (1967), *Carmen Miranda – Bananas is my business* (1990) e *Vida de Menina* (2005) –, buscamos identificar na obra de Helena Solberg os meandros da construção de sua estética, sobretudo as marcas políticas e comportamentais de seu fazer cinematográfico.

No primeiro capítulo, nos debruçamos sobre a construção da imagem no cinema: um caminho necessário para a busca de mecanismos de identificação imersos na experiência cinematográfica. É ressaltada, neste ponto da pesquisa, a possibilidade que, a nosso ver, só o cinema alcança de transpor a história. Transviá-la. Contá-la de plurais viezes.

E é com tal engenhosidade que o filme modifica o olhar do espectador sobre si mesmo e sobre suas relações sociais, e é justamente neste ponto que se dá a retroalimentação arte/vida.

No campo do cinema psicanalítico, lançamos um olhar sobre a representação feminina no cinema como produto de um olhar masculino que converge para a criação de um *modelo* de mulher e feminilidade. O conceito de voyeurismo nos permite pensar na construção de *feminino* baseada em projeções masculinas.

Nesse capítulo atentamo-nos para a representação feminina no cinema *mainstream* e tensionamos o dualismo que Ann Kaplan (1990) denomina “dicotomia virgem-prostituta”, os dois estereótipos notáveis da figura feminina no cinema clássico.

O conceito de estética da diferenciação é o último item do primeiro capítulo, apresentado como uma lente através da qual olhamos para a representação feminina em um cinema pensado por homens *versus* a representação feminina construída a partir de um olhar *feminino*.

A estética da diferenciação é uma ponte útil para uma reflexão acerca da condição da mulher como o Outro e as configurações sociais e políticas que a conduziram a este lugar, e de que maneira isso se reflete na representação cinematográfica e vice-versa.

A hierarquia sexual e a construção dos papéis sociais pautados no gênero compõem a imagem da mulher como Outro, e é justamente a partir deste lugar que um olhar *feminino* no cinema se constitui.

No segundo capítulo, dedicamo-nos a conhecer Helena Solberg, a mulher e a cineasta. Porque antes de ser cineasta, já era mulher, e politizou sua condição de mulher à medida em que tornou-se cineasta. As duas coisas, portanto, não estão dissociadas.

O capítulo não é, no entanto, puramente bibliográfico: buscamos – e encontramos – a relação movente entre a construção de Helena Solberg como ser social e corpo político e o discurso que assume em seus filmes.

Consultamos entrevistas, documentários e outros registros que revelam a face política de Helena, o que nos permitiu

estabelecer a relação que então buscávamos: fazer cinematográfico, ser mulher, ser político.

Exploramos a relação de Helena com o Cinema Novo, sua infância de base católica, além de seus questionamentos acerca de dogmas e proibições imputadas à Mulher e sua vivência ao fazer cinema dentro e fora do Brasil.

Este é também o capítulo em que nos remetemos a alguns dos filmes de Helena Solberg, que, embora não sejam diretamente objeto de nossa análise, nos oportunizam análises fílmicas mais completas, porquanto se comunicam com a construção do olhar da cineasta ao longo do tempo.

O terceiro capítulo dedica-se, finalmente, às análises fílmicas.

Importa dizer que não são elas o objetivo final do trabalho: cada tópico se faz necessário para a construção de nosso diálogo sobre a relação entre arte e sociedade – que é, ao fim e ao cabo, o que pretendemos com esta pesquisa.

Para as análises fílmicas, lançamos mão de dois métodos principais, os quais julgo complementares: o método poético – que investiga as sensações provocadas pela identificação espectador-filme -, e o método da análise de imagem e som, muito importante durante o processo, dados os recursos audiovisuais utilizados por Helena Solberg em sua obra.

O método poético é o que nos permite a leitura dos subtextos, tão presentes – e tão lindamente presentes – nos filmes de

Solberg. A análise poética quebra a dureza da leitura estática dos símbolos e esgarça outras possibilidades de leitura dos filmes, um método que julgamos eficiente na tentativa de captar a presença discursiva de um cinema político e, ao mesmo tempo, infinitivamente pessoal.

A análise de imagem e som é o que nos possibilita ir além do discurso e penetrar o campo do sensorial: ao esmiuçar a complexidade da relação imagem-texto-som, debruçamo-nos sobre a experiência cinematográfica enquanto vetor de sensações e identificação.

Como não poderia deixar de ser – e, se assim não fosse, a pesquisa estaria morta, - restam neste trabalho questões não respondidas, mas que, uma vez lançadas, se ramificarão e se transmutarão em algum momento da história.

Os diálogos aqui propostos por este trabalho pretendem colaborar para a complexa discussão sobre a relação entre imagem cinematográfica e papéis sociais, a partir da obra de uma mulher latino-americana que politiza em suas lentes sua condição de mulher latino-americana, levando às telas – e às poltronas, e às vidas das mulheres com quem conversa – a possibilidade de nos olharmos com nossos próprios olhos e nos dizermos com nossa própria voz.

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NO CINEMA

É certo que o estudo da figura feminina no cinema de Helena Solberg como vetor da estética da diferenciação passa necessariamente pela ideia de construção da imagem no cinema, de modo que vale tecer algumas considerações acerca desta construção e suas implicações teóricas e filosóficas, sob a ótica da ideia de representação, que será explorada no tópico seguinte.

Em *A imagem autônoma – Ensaio de Teoria do Cinema* (1996), Evaldo Coutinho destaca a intencionalidade do criador de cinema projetada na tela:

Com efeito, as imagens em relação com outras no decorrer do filme, instituem uma seriação de presenças, em que ressaltam as medidas do tempo a que se condicionou o assunto, e a motivação posta em figuras, e só a ela adstritas. O ato de presença ante o espectador se perfaz sob múltiplos aspectos, em todos eles se revelando uma intencionalidade que teve em conta o sentido de valorização atribuído aos agentes da expressividade. (p. 22)

Ao referir-se à chamada “pureza formal do cinema”, Coutinho destaca o vasto repertório cinematográfico - que utiliza recursos de outras artes a ele adstritas - admitindo, em certo ponto, alguma singularidade do cinema em relação às demais artes, por sua engenhosidade em conglutinar recursos que

recriem a realidade.

Para Coutinho, a “transgressão” para manusear tais recursos, que permitem transpor a história a ser contada, é prova primeira da importância da intenção do criador – no caso do cinema, do diretor – na construção da imagem da obra final, perpassada pelos personagens e enredo, pois que, sabemos, as intenções vazam todo o tempo na obra criada.

A construção da imagem no cinema se dá através de uma linguagem específica.

A linguagem cinematográfica, segundo Marcel Martin (1995), analisa as expressões utilizadas pelo cinema como linguagem “com uma destreza e uma eficácia comparáveis às da linguagem verbal.”

Martin continua:

A imagem fílmica restitui exata e inteiramente o que é oferecido à câmara, e o registro que ela faz da realidade constitui, por definição, uma percepção objetiva. (p.21)

Da forte sensação de realidade provocada no espectador, que se dá pela imagem fílmica e pelos recursos que a compõem – cor, som, movimento, angulação -, decorre um sentimento de identificação gerador de possível comoção e até adesão por parte do espectador. Essa sensação, entretanto, não dá conta de anular as percepções subjetivas do espectador, pois o *realismo* do fazer cinematográfico não é indicador de uma reprodução literal da realidade no cinema.

A linguagem cinematográfica, é, pois, uma linguagem carregada de signos através dos quais o espectador estabelece, a partir de uma percepção intelectual e intuitiva, uma relação de pessoalidade com o filme.

Ao citar Abel Gance, Martin elucida que “não as imagens que fazem o filme, mas a alma das imagens.” (p.19). Para além de uma significação metafísica, a citação nos conduz, em última análise, à ideia de que um filme é construído a partir da relação que o espectador mantém com ele, havendo, justamente por isso, uma interação entre o filme e a individualidade de seus espectadores.

A forma como as imagens são postas, bem como os recursos utilizados, tocam cada espectador de maneira única: Desse modo, a apreensão dos signos de um filme pode ser capaz – como será apontado no tópico destinado ao cinema psicanalítico e ao *voyeurismo* no cinema – de modificar o olhar do espectador sobre si mesmo e sobre suas relações sociais, porquanto constitui, nas palavras de Martin, “um adensamento do real.”

O olhar do diretor nesse processo deve ser cuidadosamente considerado, porquanto, do mesmo modo que a relação estabelecida entre o espectador e o filme é subjetiva, também o é o processo criativo do diretor e suas influências sensoriais à obra que produz.

O olhar impresso no ato de filmar – que se desdobra em angulação, planos, movimentos, tempo, diálogos e outros recursos – é significativo para o ato psicológico de identificação presente na relação entre o espectador e o

filme. Assim, sendo, o cinema, enquanto arte, pressupõe a impressão da visão de mundo e da identidade do criador na obra.

Ismail Xavier (1983) atribui à experiência do cinema certa imersão que se confunde com a própria realidade, estabelecendo um elo de ligação lógico entre o processo de identificação entre o espectador e o filme e o olhar do diretor.

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. (p.85)

Este ato de identificação depende, portanto, de como o diretor, sensorialmente, escolheu olhar para as imagens que captou e para a construção de todo o processo fílmico.

A *intensidade, intimidade e ubiquidade* atribuídas ao cinema dão causa à especificidade com que o dito “real” é colocado na tela, com recursos que reforçam o poder de penetração das imagens, transportando o espectador livremente no espaço e no tempo.

A qualidade de *arte* a que faz jus o cinema é, portanto, aquilo que o aproxima sensorialmente do espectador, mesmo

antes de aproximá-lo do real - aqui tido como metafísico, como veremos adiante -, porquanto o aparente realismo sofre a interferência preponderante da visão artística do diretor.

Martin (1995), entretanto, expande essa ideia acerca da imagem cinematográfica: para o autor, as imagens explanam a materialidade dos fatos, mas não sua significação – que ocorre justamente no processo particular de decodificação de signos que se estabelece na relação entre o espectador e o filme. Ele relaciona isto à libertação completa do cinema da influência do teatro: Se antes o ator dirigia-se diretamente ao espectador e a câmera era testemunha passiva de intermédio entre ambos, agora a câmera assume papel ativo de atriz.

Ao esmiuçar o papel criador da câmera, Martin (1995) comenta que da descoberta de diferentes planos (a partir da ideia de mobilidade da câmera, antes sempre em um ponto fixo, por uma regra implícita dos primórdios do cinema), e suas variantes – angulação, enquadramentos - nasceu o cinema enquanto arte. A sétima arte está, portanto, inevitavelmente enviesada pelo olhar da câmera, que Martin denomina “câmera subjetiva” ou aquela “cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói” (p. 32). Cada um desses elementos próprios do cinema tem papéis diversos que compõem, em síntese, o olhar do autor.

Os enquadramentos, ainda segundo Martin (1995), “constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística (p. 35). Muitos efeitos são

alcançados a partir dos enquadramentos, que são, em suma, a composição da imagem a partir da matéria filmada: é possível excluir elementos da ação, mostrar apenas um detalhe simbólico ou modificar o ponto de vista do espectador.

Os diversos tipos de planos, por sua vez, são “uma verdadeira orquestração da realidade” (MARTIN, 1995, p. 37) e relacionam-se diretamente com o enquadramento.

Os movimentos de câmera têm como funções principais acompanhar um personagem ou objeto em movimento, criar a ilusão de movimento de um objeto estático, descrever um espaço ou imagem, definir relações espaciais e expressar a subjetividade do ponto de vista ou tensão mental de um personagem.

Importa esclarecer aqui, e levando em conta o “corpus” dessa proposta de análise, que casa um destes aspectos nos filmes de Helena Solberg abordados nesta pesquisa será esmiuçado propriamente.

Adiante-se, entretanto, que dentre esses recursos o mais expressivamente explorado por Helena em seus filmes – em especial nestes que pretendemos analisar – é, a nosso ver, a partir das análises fílmicas a serem esmiuçadas no terceiro capítulo desta dissertação, a angulação, a exemplo dos ângulos de filmagem adotados em “A Entrevista”, por exemplo, dizem muito sobre o olhar da câmera e, conseqüentemente, da autora da cena.

Personagens femininas mostradas, em geral, de baixo para cima – dando-lhes ideia de grandeza e poder.

Comentado [E1]: Como está em outro parágrafo, coloque o autor e ano.

Comentado [N2R1]:

Vale a pena insistir em trazer Martin (1995), “quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa.”

Daí a nítida relação entre o cinema de Helena Solberg e o cinema psicanalítico de Ann Kaplan, que veremos também em capítulo próprio. A cineasta lança mão de recursos cinematográficos diversos para compor um olhar próprio e peculiar sobre as questões femininas, mesmo em seus filmes documentais, como é o caso de “A Entrevista” e “Carmen Miranda, bananas is my business”.

Acerca disto, destaca Coutinho:

Há, em verdade, regras de fotografia que, consagradas pela experiência, assegura, ao cineasta o acerto nessas ocasiões de, em contorcida visão, produzir cena enfática. Conhece-se que a figura observada de baixo para cima avulta com o sentido de predominador conspecto, e sabe-se que a figura vista de cima para baixo se diminui com o sentido de desprestigiada presença. (p. 51)

Em A Experiência do Cinema (2003), Ismail Xavier aprofunda a discussão de Martin (1995) sobre identificação, ao afirmar que não apenas a mobilidade da câmera e os recursos cinematográficos são os grandes trunfos da sétima arte, mas a proximidade criada entre a realidade objetiva revelada pelo autor de cinema e a realidade do próprio

espectador:

Uma novidade historicamente mais importante e decisiva [do que a mobilidade da câmera] foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador, e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte. (p. 84)

O conceito de identificação trazido por Xavier (2003), entretanto, é no mínimo pouco usual, ao menos em áreas alheias ao cinema. Tal conceito tem ligação com o que o autor denomina “integração afetiva”, que coloca a identificação como uma espécie de absorção, por parte do espectador, do mundo que lhe é apresentado pela câmera - o que explicaria os chamados fenômenos psicológicos subjetivos produzidos no espectador a partir da experiência fílmica.

Em outras palavras, o fenômeno da identificação não é apenas a projeção do espectador na realidade objetiva transmitida pelo filme, mas verdadeira e afetiva absorção deste mundo e desta realidade, por meio de recursos psicológicos do cinema. Assim, a “participação afetiva” do autor e do espectador no filme é uma intersecção entre sentimento e subjetividade, “que ultrapassa o homem sem contudo dele se desligar.” (p.148)

Recorrendo a termos um tanto vagos como “magia” e “alma”, o autor tenta explicar as conexões psicológicas estabelecidas entre autor-filme- espectador por meio do

conceito de projeções-identificações – absorver a realidade oferecida pelo filme para então nela projetar-se – ligado, por sua vez, ao conceito de participação afetiva ora mencionado. Por fim, Xavier se refere à “uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo cotidiano disso.” (p. 149).

Em termos mais precisos, a psicologia da experiência cinematográfica é um fenômeno basicamente – embora não estritamente – sensorial. Tal experiência apresenta muitos efeitos mencionados pelo autor, mas o que mais faz jus à nossa atenção é o efeito individualizador causado *anonimato* do espectador: recluso em uma sala escura em contato com um filme, o espectador tem a sensação de contato pessoal e individual com a obra.

Levando em conta a conexão autor-filme-espectador propiciada pela experiência fílmica – verdadeira precursora dos efeitos psicológicos e ideológicos dos quais já falamos e ainda falaremos – é que pretendo lançar um olhar sobre três dos filmes da cineasta Helena Solberg.

Um estudo de gênero direcionado para a estética da diferenciação – um conceito respaldado no pensamento de Simone de Beauvoir, filósofa e escritora feminista – parece flertar firmemente com a ideia de representação: ao primeiro olhar, uma pesquisa dedicada ao pioneirismo de uma mulher brasileira atrás das câmeras pode sugerir uma ideia de representação das mulheres enquanto grupo, mas, a priori, não é este o olhar que pretendo lançar aos filmes.

Antes de representação no sentido de “falar por” (o mais habitualmente atribuído à palavra), o que nos interessa nas obras ora analisadas é o tipo de relação que a autora e os espectadores estabelecem com elas, e a construção de uma imagem feminina a partir do olhar de uma mulher engajada em explorar questões femininas de sua época.

Essa ressalva é importante porque a ideia de representação na pós-modernidade tem implicações dignas de atenção, em especial para as pesquisas sob o viés do gênero, como é o caso.

A ideia de estética da diferenciação enlaça-se a um sentido pouco usual da ideia de representação, trazido por Spivak (1942) em sua consagrada obra “Pode o subalterno falar?”, em que questiona o lugar do intelectual – e, conseqüentemente, o próprio lugar – no que se refere às abordagens acerca das questões das subalternidades.

Para Spivak, a “representação” é como um ato de fala que pressupõe um falante e um ouvinte, e traz a tona uma questão contemporânea relevante: o lugar de fala. A “representação” adquire, sob esse raciocínio, dois conceitos distintos: a representação como “falar por” – que pressupõe o posicionamento intelectual acerca de questões inerentes a minorias – e a “re-presentação”, em que o intelectual expressa-se de seu próprio lugar, assumindo seu próprio olhar e compreendendo a impossibilidade de representação real, já que os subalternos, afirma a autora, de fato não podem falar, muito menos se consideradas suas individualidades.

A ideia estrita de representação não interessa ao nosso

discurso: interessa a construção da imagem da mulher no cinema – que não por acaso segue o protótipo da construção da mulher nas artes de modo geral – e as relações proporcionadas pela experiência fílmica.

A referência dessa proposta é, portanto, a re-presentação sob o viés da estética da diferenciação trazido por Helena Solberg nas obras ora analisadas; o inédito olhar que uma mulher lança sobre a própria realidade e sobre a realidade de suas semelhantes – inclusive em trabalho em equipe com outras mulheres.

Trataremos nos tópicos seguintes a ideia de “re-presentação” e a construção da imagem da mulher nas artes e especificamente no cinema, para, enfim, estabelecer uma discussão sobre o olhar de Helena Solberg – enviesado pela estética da diferenciação - e suas implicações.

1.1 A ideia de representação

As implicações acerca da ideia de representação na pós-modernidade – quando o “lugar de fala” envolve inevitavelmente todo o conceito da subalternidade – fazem jus a uma discussão minuciosa, ainda que não seja este o objeto direto deste trabalho.

Alcançando-se a ideia de *re-presentação* – e em quais pontos difere da ideia estrita de representação -, e sem pretensão de olhar para os filmes ora analisados como

vetores da representatividade de uma massa generalizada definida pelo gênero, é possível enxergá-los e discutí-los como um fenômeno da inédita construção da imagem da mulher no cinema a partir dos olhos e das histórias de outras mulheres, atentando-se aos fenômenos diretos e indiretos que derivam desse processo de construção.

Considerando-se a ideia de re-presentation, esse olhar é suficiente para observarmos a relação direta entre a construção da imagem da mulher no cinema e sua relação com a própria existência – que é, por si, política.

Dois dos filmes analisados enquadram-se na categoria dos chamados documentários ficcionais, ou seja, aqueles cuja história tem um roteiro definido, mas é contada por pessoas de verdade e em um formato documental.

Não apenas o formato, mas a maneira como Helena Solberg lida com a câmera dá origem a um processo criativo peculiarmente afetivo.

Em “A Entrevista”, por exemplo, mulheres de classe média não identificadas são questionadas por outras mulheres sobre casamento, filhos, pudor e tabus em geral. As relações estabelecidas no processo de construção do filme – para além das estabelecidas com o espectador na própria experiência fílmica – envolvem intimidade e discutem com ineditismo as implicações do “ser mulher”, a partir de histórias de mulheres e sob o olhar de outra mulher.

A proximidade entre a equipe (maciçamente feminina) de produção e as mulheres entrevistadas – que são, ao fim e ao cabo, o objeto fílmico – escancara-se no filme com cara de making of.

A base da construção é a troca. O olhar da cineasta é,

sobretudo, respeitoso quanto ao grupo sobre o qual se debruça e ao qual se dirige (em uma época em que o respeito às minorias ainda não era tão exaustivamente cobrado): Sem um olhar generalista, Helena consegue, em seus filmes, discutir o macro – classe, gênero, casamento, diplomacia, imperialismo – a partir do micro: com um novo olhar sobre uma estrela da música brasileira fetichizada no exterior ou desabafos filmados de mulheres sobre questões delicadas de suas vidas íntimas.

Remete-nos a Platão, que foi um dos primeiros a pensar a relevância da arte, ao afirmar que, ao tentar “imitar” o real, a arte seria “cópia de outras cópias” – já que tudo o que já existe na realidade palpável é cópia de uma realidade metafísica - o que lhe diminuiria o valor: “a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (PLATÃO, 1999, p. 325).

A importância de tratarmos do conceito de arte como *mimesis* – um termo grego que abarca a ideia de representação - ou a “reprodução da realidade” capitaneado por Platão, é trazer à baila, a partir de um olhar para os primórdios do conceito de representação, as interações entre a arte e o real.

Ao tratar do “fazer movido pela diferença”, Luís Costa Lima (1981) observa que o *mimesis* não remonta a ideia de reprodução ou verossimilhança, mas de um uso especial da linguagem que trabalha em um espaço de transformação.

Por não ser mero “espelho da realidade”, mas também não estar dela isolada, a arte remete ao real, entretanto cria uma nova realidade a partir do olhar sob o qual se constrói.

Trata-se, pois, de um novo real: o real da obra de arte.

Não sendo mera reprodução ou repetição, a representação não lida apenas com as semelhanças, mas também, e principalmente, com a diferença. Se a representação é, ao invés de mera reprodução, um resultado das relações que estabelecemos com o real, a arte é, portanto, um produto de fenômenos e interações sociais e culturais.

Ainda com Costa Lima, sabemos que a arte é produto da “síntese das relações histórico culturais”, porquanto depende da união de fatores sociais que preenchem a história. Em outras palavras, nossas narrativas são criadas a partir de nossas vivências empíricas e de nossos impasses sociais.

Estando arte e realidade intrinsecamente relacionadas, a questão do gênero nas artes – aqui, em especial, no cinema – remonta uma discussão que vai muito mais além da mera representação enquanto reprodução, e também enquanto “falar por”, pois está perpassada pelas questões sociais. A construção da imagem feminina nas artes desenvolve-se paralelamente – e não por acaso – à história das relações de gênero.

As relações histórico-culturais de gênero estão pautadas castração social do gênero feminino e a percepção da mulher como “o outro”: delegação de tarefas menores (em geral, domésticas), imposição de pudor sexual e padrões estéticos agradáveis ao chamado *voyeurismo* masculino – que discutiremos em tópico próprio – e negação aos meios de co-criação artística e intelectual da própria realidade.

Tendo sido, portanto, a imagem da mulher, até certa altura, construída – e filmada – por homens, foi também por muito tempo um *devir*, um produto do olhar masculino para as mulheres, quando elas ainda não eram donas de sua própria narrativa.

Neste ponto a construção de uma imagem feminina no cinema de Helena Solberg é, enquanto re-presentação, perpassada pela ideia de arte como produto social: a estética da diferenciação - baseada na ideia de feminismo da diferença - é uma apropriação ressignificadora do lugar histórico social de “outro” atribuído à mulher, não como mera e injustificável autoafirmação de gênero, mas como uma possibilidade de mulheres enxergarem e narrarem a si mesmas enquanto seres sociais, como correção das distorções de uma autoimagem construída por outrem.

Os três regimes das artes identificados por Rancière (2003) podem estabelecer um paralelo esclarecedor com as ideias de representação e re- apresentação (enquanto estética da diferenciação) exploradas até aqui.

No **regime ético das palavras** ou regime político, tal como na ideia platônica de *mimesis*, o que define a importância da arte é sua capacidade de verossimilhança, por tratar-se de simulacro, mera imitação.

Na vertente aristotélica, o **regime poético** ou representativo é onde as artes transcendem a submissão ao visível: pelo efeito catártico do fazer artístico, as artes não imitam a realidade, mas interagem com ela.

O regime estético, apontado pelo autor como usual da

arte moderna, admite que tudo carrega em si potência de linguagem, dissolvendo a hierarquia entre arte e representação: o que une todas as artes é o fato de serem uma forma de linguagem que se relaciona discursivamente com o mundo real.

Em Rancière, regimes das artes relacionam a) o mundo em si, b) o que nele é significante e, como tal, merecedor de ser representado; c) linguagem, discurso ou texto que articula o sentido; d) artefatos através dos quais o sentido é expresso em imagens e e) a comunidade a quem o/a artista dirige a sua mensagem artística.

Essa concepção de arte exemplifica a re-representação presente no cinema de Helena Solberg: a estética da diferenciação coloca-se, assim como o regime estético trazido por Rancière, como um emaranhado de significações a partir do mundo real, ditos em linguagem própria, que ganham sentido através de recursos e artefatos sensitivos.

Na concepção de Rancière, o cinema enquanto arte não é político pela capacidade de reproduzir a realidade ou pelas mensagens que transmite, mas pela forma como reconfigura o que o autor chama de “partilha do sensível.”

Compreende-se por partilha do sensível a “lei implícita que governa a ordem sensível [o que pode ser apreendido pelos sentidos], define lugares e formas de participação num mundo comum” (p. 94)

O cinema é político, portanto, quando interfere nos regimes de significação do real em um mundo compartilhado.

A política está embutida no próprio fazer cinematográfico e nas transformações e deslocamentos que esse fazer pressupõe.

Partindo desse pressuposto, não lançaremos ao cinema de Helena Solberg um olhar que procure um propósito militante: Apesar do engajamento político pessoal da diretora, e do uso recorrente de temas indiscutivelmente políticos – como as relações de gênero, raça e classe, o imperialismo estado-unidense, a mulher na sociedade burguesa e fetichismo masculino, sua obra não deve ser vista como política pelo tom que assume: não se trata de uma representação no sentido de “falar pelas mulheres” ou cristalizar um discurso pulverizado nesse grupo específico.

O fazer cinematográfico de Solberg, no entanto, é político por outras razões, porquanto a política reside mais na capacidade de romper a ordem sensível estabelecida do que nos temas abordados e no seu propósito militante.

A discussão trazida por Gayatri Chakravorty Spivak em “Pode o Subalterno Falar?” (2010) com a diferença entre representação e re-presentação incorpora o propósito militante do intelectual ao se debruçar sobre as subalternidades.

Para a autora, as implicações da representação do sujeito do denominado Terceiro Mundo na conjuntura do discurso ocidental(-izado) deixa para o intelectual a tarefa de, através do poder embutido no seu discurso, combater a subalternidade: Tal

Comentado [E3]: Data?

ação se efetiva não “falando pelo outro”, mas criando mecanismos para que o subalterno se articule e seja ouvido.

Assim, sem desprezar a força do discurso ideológico sobre a configuração das relações sociais, a autora chama atenção para a responsabilidade do fazer intelectual/filosófico/artístico no que diz respeito ao seu poder de comunicar.

Condenando a “invisibilização do discurso do Outro”, a autora assinala que esse silenciamento intelectual “liga o não-dizer à história e à ideologia” (SPIVAK, 2010, p.28)

Em outras palavras, silenciar o discurso do Outro é negar-lhe o direito de se apropriar de sua narrativa. Assumir o discurso do Outro, por seu turno, tem implicações éticas que se comunicam com status social e o poder do discurso intelectual.

Na linha tênue entre esses dois extremos, o cinema de Helena Solberg cria mecanismos para dar vazão a um discurso subalterno – neste caso, das mulheres minorizadas – tanto por seu formato documental e interativo, quanto pela relação que estabelece com o grupo ao qual deseja comunicar.

O fazer cinematográfico de Helena Solberg ainda corrobora, entretanto, com um regime estético de representação, que cria lacunas entre a criação e o real para ressignificar a realidade.

Comentado [E4]: Não sei se ficou assim desarrumado por conta da conversão do pdf, veja isto.

Comentado [E5]: invisibilização

Comentado [E6]: repetir ano

1.2 Voyeurismo e cinema psicanalítico

O estudo do cinema psicanalítico – que apropriou-se do termo *voyeurismo*, criado pela psicanálise – tem seu ponto de partida na década de 70, quando as feministas estudosas do cinema (e da representação feminina no cinema) passaram a usar recursos da semiologia, do estruturalismo e da psicanálise em suas análises teóricas.

Quando da criação deste novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos, o aparato oferecido pela sociologia e pela política não era suficiente para este estudo teórico, que depende da análise primordial do olhar masculino - porquanto esse é o olhar que fora maciçamente lançado desde os primórdios do fazer cinematográfico – e seu poder controlador sobre o discurso e o desejo femininos.

Diante dessa necessidade, quando a crítica feminista lança mão de recursos semióticos, psicanalíticos e estruturalistas, torna-se possível a análise da representação feminina no cinema em paralelo à análise do próprio lugar social da mulher na sociedade ocidental.

Em seu pioneiro livro **A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera** (1995), Ann Kaplan se apropria deste e de outros conceitos para analisar o olhar masculino no cinema e seus efeitos sobre produções cinematográficas importantes e representativas no que concerne à imagem feminina por eles construída.

Ela explica, de pronto, a exclusão da mulher da história tradicional, associando-a à representação feminina no cinema.

Primeiro, me parece que enquanto

certos modelos relativos às mulheres estão ligados a contextos históricos específicos, outros modelos, relacionados ao casamento, à sexualidade e à família – os quais estou enfocando – transcendem as categorias históricas tradicionais. Isso acontece por boas razões: exatamente porque as mulheres, tendo sido relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, elas também foram, até certo ponto, relegadas para a fímbria do discurso histórico, se não for para uma posição totalmente fora da história (e da cultura), que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco. (p. 17)

A autora ressalva que a intenção de sua análise não pretende, através do olhar psicanalítico, “revelar verdades essenciais da psiquê humana que se manifestam em vários períodos históricos e culturas” (p.44), mas acredita que o cinema foi criado como uma “máquina que liberta o inconsciente”, e que, sendo tanto o cinema quanto a psicanálise recentes na história ocidental, o método psicanalítico é adequado para analisar a representação feminina no cinema ocidental do Século XX, como a ela se propõe a fazer.

Kaplan reconhece o histórico de opressão de gênero embutido no discurso psicanalítico, e, justamente por isso, considera-o uma ferramenta útil para a análise da figura feminina como o “outro” no cinema.

Devemos tomar conhecimento de como exatamente a psicanálise funciona para reprimir aquilo que potencialmente

poderíamos ser, para isso devemos dominar os termos de seu discurso fazendo um grande número de perguntas (...) A utilização da psicanálise para desconstruir os filmes hollywoodianos possibilita-nos ver claramente os mitos patriarcais que nos posicionam como o Outro (enigma, mistério), eterno e imutável. (p. 45)

Essas perguntas – o olhar no cinema é necessariamente masculino? O que significa ser uma espectadora feminina? Quais os mecanismos para que a mulher tome posse desse olhar? – lançadas pela autora em sua obra interessam a análise proposta neste trabalho para que enquadremos brevemente a figura feminina no cinema *mainstream* – o cinema hollywoodiano

– a fim de estabelecermos um panorama comparativo entre o olhar lançado à mulher no cinema tradicional e o olhar lançado sob uma estética da diferenciação, como propõe Helena Solberg em seus filmes.

Para compreendermos a representação feminina no cinema com base no pensamento de Kaplan, é necessária, portanto, uma análise psicanalítica do processo cinematográfico – passando pela construção do filme e pela questão do espectador.

A autora traz conceitos-chave apropriados pela crítica cinematográfica psicanalítica, como o conceito de representação, ideologia e olhar cinematográfico.

Esse segmento da crítica cinematográfica adota o conceito de Althusser de ideologia, segundo o qual esta “refere-se a uma série de representações e imagens que refletem as concepções de ‘realidade’ que uma sociedade adota.” (KAPLAN, p. 31)

Deste modo, a ideologia não se comunica com as crenças que as pessoas conscientemente mantêm. Antes disso, está relacionada aos mitos segundo os quais uma sociedade vive – como por exemplo os papéis sociais baseados no gênero – transformando esse mitos em realidade irrefutável, pois compõem uma (in)consciência coletiva.

O conceito de representação, por seu turno, contrapõe a ideia hollywoodiana de realismo cinematográfico, uma vez que este realismo “esconde o fato de que o filme é construído, perpetuando a ilusão de que o que a plateia vê é ‘natural’.” (KAPLAN, p. 31).

A crítica cinematográfica psicanalítica defende, sobretudo, a ideia de voyeurismo masculino intrínseco à atividade cinematográfica, e não compartilhado por nenhuma outra forma de arte. “O estado de ‘esquecimento’ semiconsciente em que o espectador entra permite que os prazerosos mecanismos do voyeurismo e do fetichismo fluam livremente.” (KAPLAN, p. 31).

O prazer sexual em olhar é chamado de “escopifilia”, e é, segundo a autora, ativada pela própria situação do cinema: a

Comentado [E8]: unificar como se escreve

sala escura, o controle sobre o olhar do espectador e a mobilidade da imagem criam uma atmosfera de sonho jamais proporcionada por nenhuma outra arte.

A construção de uma figura feminina que corrobore com esse voyeurismo foi uma tarefa cumprida com afincamento pelo cinema hollywoodiano.

Em seu estudo "The Woman's film: possession and address", citado por Kaplan, Mary Ann Doane destaca que mesmo no único gênero que constrói uma espectadora feminina – o melodrama – a mulher é obrigada a participar do que é essencialmente uma fantasia masoquista. Nos demais gêneros clássicos, o corpo da mulher é erotizado para atender a uma fantasia masculina.

A figura feminina no cinema **mainstream** faz jus a capítulo específico. As questões que urgem no que tange ao voyeurismo masculino e à representação feminina no cinema giram em torno da (im) possibilidade de criação de um olhar feminino no fazer cinematográfico: "Será que podemos imaginar uma mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como 'masculina' e 'feminina'?"

Ao tentar solucionar tais questionamentos, a autora observa que mesmo nos raros filmes em que homens são sexualmente objetificados - vide *Os embalos de sábado à noite* e *O cowboy do asfalto*, por exemplo - as personagens

Comentado [E9]: itálico

Comentado [E10]: (im)possibilidade (juntar)

Comentado [E11]: citação de? Ano? Página?

Comentado [E12]: que,

Comentado [E13]: -,

femininas que comandam a ação quase sempre assumem características intrinsecamente relacionados ao masculino, como frieza e capacidade de manipulação.

Essa análise me parece corroborar – como é corriqueiro na crítica feminista tradicional – com a ideia de binariedade de gênero, tendo-se o “masculino” e o “feminino” como bem delimitados e, em certo ponto, segregados. Apesar de não condizente com a ideia contemporânea de não-binariedade, essa abordagem é importante especificamente no estudo em questão, porquanto o surgimento da sétima arte – e seu desenvolvimento até a contemporaneidade – dá-se em um contexto binário.

A ideia de que mulheres não podem ser representadas por personagens enérgicas, ambiciosas e manipuladoras está embutida no discurso da autora, que se refere à humanidade e à maternidade como características próprias das mulheres.

Essa máxima, entretanto, foi e ainda é energicamente refutada por teóricas feministas ao redor do mundo: a leitura do gênero feminino atribui às mulheres papéis sociais determinados, e cria armadilhas como a ideia de que a bondade e a maternidade são características femininas invariáveis, e a frieza, a ambição e a dureza nas decisões são características delegadas aos homens: essa divisão não é biológica. É, antes disso, cultural.

Tal confusão de autoimagem – vivenciada pela autora e estampada em diversas produções cinematográficas

feministas – como por exemplo *Minha brilhante carreira* justifica-se perfeitamente pela impossibilidade de mulheres criarem suas próprias narrativas nas artes.

Construir um *olhar feminino* no cinema é uma tarefa complexa porque não temos literatura para isto: Nossas narrativas foram, durante muito tempo e como temos visto, construídas pelos homens, e a divisão de *personas* baseadas no gênero está encruada em nossa cultura, como esclarece KAPLAN (1995):

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio e submissão. (p. 52)

1.3 A imagem feminina no cinema *mainstream*

Ao falarmos de imagem feminina, referimo-nos, pois, a um arquétipo construído sob a égide o voyeurismo masculino e ao não-lugar da mulher no cinema (e nas artes em geral) enquanto narradora de si mesma. Por cinema *mainstream*, aqui entendemos o cinema clássico hollywoodiano, que difere da chamada Nova Hollywood autor.

A partir da década de 60, Hollywood abandona do cinema clássico e abraça a Nova Hollywood autor, contemporâneo a

movimentos sociais e políticos em países ocidentais que reivindicavam igualdade de gênero: a primeira e a segunda onda do feminismo. A partir de então, a representatividade feminina passa a ser pauta em Hollywood, embora longe do ideal.

Aqui tratamos, entretanto, somente do cinema clássico hollywoodiano, anterior à década de 60 e ao início da construção da estética da diferenciação na obra de Helena Solberg.

A Hollywood clássica era regida pelo chamado Código Hays (1930), um código de ética conservador que buscava impor aos filmes convergência com os bons costumes, com o fito de atrair as famílias ao cinema. Essa padronização abrangeu a representação feminina clássica: objetificada, estereotipada e sem discurso próprio.

Esse modelo de representação está fortemente presente, a título de exemplo, no filme *Father of the Bride* (1950), clássico do cinema hollywoodiano do diretor Vincente Minnelli, protagonizado por Elizabeth Taylor que concorreu ao Oscar de 1951 de melhor ator para Spencer Tracy, melhor roteiro e melhor filme e ganhou um remake em 1991 estrelado por Steve Martin e Kimberly Williams.

Um filme ordinário sobre casamento, *O pai da noiva*, em tradução livre, influencia e é influenciado pela sociedade tradicional dos anos 50. Em uma família comum de classe média americana, o filme retrata uma homérica crise de

Comentado [E14]: c

ciúmes de um pai ao descobrir que sua filha irá se casar.

Típico, aliás, do que a crítica cinematográfica psicanalítica chama de conflito edipiano, resgatando o mito de Édipo apropriado por Freud e aplicado à semiologia por Lacan.

Todos os papéis sociais da família tradicional estão muito claros no filme: o pai é o provedor da família, a mãe é a intermediária que cuida de todos, mas não tem opinião quanto aos assuntos da família, e a protagonista interpretada por Elizabeth Taylor é uma bela mulher recatada e sem ambições, que pretende casar-se e dar continuidade ao ciclo de sua família.

O filme segue o modelo clássico de início – a revelação do noivado – meio – o conflito do pai com o casamento da filha – e fim, a resolução do problema, sem brechas, como característica de filmes clássicos do período

A protagonista é também a mulher clássica dos anos cinquenta: uma moça jovem, bonita e recatada que não sonha em alcançar voos próprios, de cujo principal objetivo de felicidade é casar-se bem.

A sexualização da personagem é velada, vez que sua beleza é mostrada com recato, vez que a protagonista não é exatamente um símbolo sexual, mas, sem dúvida, está presente.

Há, pois, duas maneiras predominantes de representação

Comentado [E15]: É

feminina no cinema clássico, e ambas contemplam o voyeurismo masculino: A mulher como símbolo sexual, como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, que interpretam mulheres fogosas e sexualmente permissivas, embora não livres, e a mulher como ideal de bondade, recato e perfeição, como é o caso da protagonista ora comentada.

Comentado [E16]: Marilyn

Comentado [E17]: Brigitte



Marilyn Monroe em

O pecado mora ao lado (1955)

Elizabeth Taylor em *O pai da noiva* (1950)

Comentado [E18]: Marilyn

A isto KAPLAN (1995) chama de “dicotomia virgem-prostituta (evidente nas representações ocidentais das mulheres desde os tempos antigos)” (p. 61), e afirma que qualquer filme hollywoodiano “pode ser usado para demonstrar como a mulher foi relegada ao silêncio, à ausência ou à marginalidade através do poder controlador do olhar masculino”, mas exemplifica com *A dama das camélias* (1936).

Ao contextualizar historicamente a produção, chama atenção para o fato de que “reflete o desejo por filmes que tirassem as pessoas da depressão social e das realidades políticas da época” – ou seja, o clássico entretenimento hollywoodiano.

A mudança de paradigma provocada pela Revolução Industrial no que concerne aos papéis de gênero corrobora para o estabelecimento da dicotomia apontada pela autora na representação feminina no cinema. As emergentes mulheres da classe trabalhadora, sem instrução, acabavam por tornarem-se prostitutas abastadas ou costureiras pobres.

A protagonista de *A dama das camélias*, Marguerite, obedecendo a esse arquétipo, mantém um nível de vida luxuoso – bem diferente da vida camponesa na qual tem origem – prostituindo-se para ricos admiradores.

A subjetividade da personagem apresenta ambiguidades complexas mas psicanaliticamente explicáveis.

Com efeito, ela coloca-se no lugar do “Outro” ao tornar-se consciente de seu papel diante do olhar masculino e manipular as estruturas desse olhar sobre seu corpo-espetáculo, conscientemente, em proveito próprio. Em sua intimidade, entretanto, é entediante e irritada, o que aponta para o fato de que ela não se apropria de sua subjetividade.

A representação feminina no cinema clássico hollywoodiano

não é – como em todas as artes clássicas – um acaso. Em todos os exemplos possíveis, é produto de um lugar social destinado à mulher na divisão pautada no gênero: ao mesmo tempo em que cria e ratifica este lugar social, é também criada e manipulada por ele.

Ao referir-se ao cinema-verdade – “cinema que tenta o real possível” – SALLES (1988) elucida:

O material do cinema é a aparência do visível. O olhar da câmara é o nosso mesmo olhar. O que a câmara vê é o que vemos, como um dado da consciência, já que não podemos fazer a experiência de desentruir desse crivo a que estamos ligados (...) A câmara cinematográfica, apesar de confundida originalmente com os processos mágicos, não pôde partir, para criar, de um material diverso de onde nós mesmos partimos, ao iniciarmos a grande aventura de contemplação do mundo circundante. (p. 65)

O olhar criador da câmara, ora descrito por Salles, é também explorado em *A Experiência do Cinema*, e ainda por Ann Kaplan em *A mulher e o cinema – o outro lado da câmara*. Parece-me quase unânime a ideia de que o cinema é um modo de interagir a realidade, uma vez que, enquanto os olhos veem e a lembrança revê, o olhar cinematográfico *transvê* o mundo.

Mais do que mera testemunha da história – papel que seria, aliás, já suficientemente importante – o cinema interage com a história ao passo que imprime um novo olhar sobre a

realidade. Esse olhar abrange todos os recursos cinematográficos ora explorados neste capítulo – enquadramento, angulação, discurso cinematográfico – e, ainda, o olhar do diretor, que move a “câmera criadora”, bem como a posição do espectador e as relações que ele estabelece com o filme.

Deste modo, quando referimo-nos à “estética da diferenciação” não lançamos sobre a criação cinematográfica um olhar simplista que separa o “cinema feito por homens” do “cinema feito por mulheres”.

Para além disso, falamos de um conjunto de elementos presentes na criação cinematográfica de Helena Solberg que convergem para a construção de um olhar feminino de autonarrativa sobre o mundo: a realidade – e o lugar social da mulher dentro dessa realidade-, antes sempre *transvista* por homens através da câmera criadora, é, a partir deste ponto, narrada por mulheres como sujeitos, e não como o Outro.

Esta correlação está, aliás, inevitavelmente vinculada ao próprio conceito de experiência cinematográfica como uma oportunidade de identificação, como coloca SALLES 1988):

O rio do cinema corria para o seu inegável destino, que era o de criar, em arte, condições para a superação do empasse, fazendo do mundo e da consciência a oportunidade de uma identificação e não de um conflito ou de uma unilateral prevalência. (p. 113)

O cinema clássico hollywoodiano encontrou, como observa o autor, entraves para a manutenção de sua representação feminina secundarizadora, pela intervenção de mulheres inevitavelmente autênticas em seu maquinário.

Uma vez inaugurado o olhar feminino no cinema, muitas foram as espectadoras que atreveram-se a *transver* o mundo mesmo em uma lógica de produção que teria sido capaz de imobilizá-las, em especial no próprio cinema novo, com nomes como Helena Ignez e a baiana Lucy de Carvalho.

Antes disso, entretando delicada fase de declínio do cinema clássico hollywoodiano, que daria espaço à Nova Hollywood Autor, nomes como o de Marilyn Monroe marcam o que seria o início de uma autonomia – embora não de um olhar – feminina no cinema. Marilyn, “precisou ocultar-se no casulo de papéis secundários e ostentar-se na demagogia de uma personalidade artificial, para soltar o seu vóo fatal, não de atriz, mas de mito, criando uma nova categoria de eterno feminino.” (SALLES, p. 113)

Para terem êxito na difícil empreitada de adentrarem a brecha do discurso hegemônico para enfim assinarem a própria história, as mulheres recorriam a artifícios que, muitas vezes, compreendiam a convivência inicial com o lugar de secundarização que lhes era imposto.

Assim o era na relação de Helena Solberg com os expoentes do Cinema Novo, sobretudo com o próprio Glauber Rocha, a

quem Helena aliou-se antes de partir para os Estados Unidos da América, onde deslancharia efetivamente sua carreira, perpassada inevitavelmente pelos traços da estética da diferenciação aprofundada a seguir.

1.4 A estética da diferenciação em Simone de Beauvoir

A estética da diferenciação é um conceito por nós desenvolvido a partir da ideia de construção cultural do gênero apresentada por Simone de Beauvoir, que explica a condição da mulher como o Outro e as configurações sociais e políticas que a conduziram a este lugar através da história.

Em **O Segundo Sexo**, de Simone de Beauvoir, a ideia de castração é colocada como intrínseca à condição de mulher. A mulher é colocada como “Outro”, e não como Sujeito, a partir da concepção da falta. A ideia de infância apresentada pela autora – em defesa do fato de que são as construções sociais e civilizatórias que definem e qualificam o feminino – é particularmente freudiana.

O drama do nascimento, o da desmama desenvolvem-se da mesma maneira para as crianças dos dois sexos; têm elas os mesmos interesses, os mesmos prazeres; a sucção é, inicialmente, a fonte de suas sensações mais agradáveis; passam depois por uma fase anal em que tiram, das funções excretórias que lhe são comuns, as maiores satisfações; seu desenvolvimento genital é análogo;

Comentado [E19]: por nós desenvolvido

Comentado [E20]: unificar como vai colocar os títulos dos livros: aspas? Negrito?

exploram o corpo com a mesma curiosidade e a mesma indiferença. (p. 9)

A obra de Beauvoir é permeada pelo conceito psicanalítico de castração, o que converge com o olhar ora lançado sobre a obra de Helena Solbég. Mesmo o trecho mais famoso de **O segundo sexo** (1949) traz em si um forte discurso psicanalítico:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume o seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. Somente a mediação de outrem pode construir um indivíduo como um *Outro*. (p. 9)

A obra é predominantemente dedicada a explorar os mecanismos sociais e civilizatórios que deram origem à sociedade patriarcal e secundarizaram o *lugar* da mulher na dinâmica da sociedade ocidental.

Curioso notar que a teoria freudiana, hoje rechaçada por grande parte das vertentes feministas contemporâneas, foi tão veementemente abraçada e por Simone de Beauvoir e pela crítica cinematográfica feminista.

A justificação da tomada masculina da centralidade do

chamado discurso hegemônico menciona elementos da experiência infantil e mecanismos primitivos de diferenciação sexual – como as genitálias e a urina – mas focaliza nas construções sociais que fazem com que as mulheres ajam de acordo com o que a conjuntura social patriarcal a elas reserva.

Não é coincidência que tanto Simone de Beauvoir quanto a crítica feminista dos anos 60 atenham-se a conceitos psicanalíticos para referenciar a secundarização dos discursos femininos. Assim como os conceitos ligados ao cinema psicanalítico são o nascimento da crítica feminista do cinema, também a teoria beauvoiriana do “Outro” é a raiz dos estudos feministas na Europa.

Conceitos psicanalíticos são comumente empregados porque os papéis sociais baseados no gênero são uma construção histórica e cultural baseada predominantemente em mecanismos psíquicos de dominação, como exemplifica BEAUVOIR (1949):

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: Na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa possibilidade do menino está em que sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. Ele faz o aprendizado de sua existência como livre movimento para o mundo. (p. 21)

Comentado [E22]: Beauvoir

Comentado [E23]: beauvoiriana

A explanação de Simone de Beauvoir está concentrada na ideia de educação doméstica predominantemente patriarcal, mas não apenas a isto: alicerça-se primordialmente no conceito de castração e suas implicações.

Inicialmente, o homem era sujeito e a mulher o “Outro” porque acreditava-se que faltava algo à mulher. A vagina não era vista em sua complexidade, apenas como uma ausência fálica. Chegou-se a dizer que o pênis da mulher estava voltado para dentro.

Essa diferenciação e a construção deste outro baseara-se na falta, daí a disparidade entre os papéis sociais inicialmente atribuídos à mulher – geralmente considerados menos importantes – e aqueles atribuídos ao homem.

Menciona-se, ainda, a supremacia masculina na história dos mitos – construídos, então, pelos homens a quem eram permitidos os meios de comunicação e a própria escrita.

Simone de Beauvoir | continua

A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra o seu destino: Perseu, Hérculis, Davi, Aquiles, Lançarote, Duguesclin, Bayard, Napoleão, quantos homens para uma Joana d’Arc; (p. 31)

Comentado [E24]: Simone de BeSavoir

A diferença baseada no gênero e posta por Beauvoir é vista como construção social e cultural, embora tenha suas raízes nas diferenças biológicas de gênero. Importa saber, portanto, que, embora não negue a diferenciação biológica de gênero, a autora a reforça em seu discurso, mas não a admite como razão única para a divisão tão nitidamente desigual de lugares sociais com base no gênero no ocidente. Para a autora, estes lugares sociais são construções sociais e civilizatórias, que, ao determinarem para o sexo feminino — o segundo sexo — um lugar de subserviência e castração, perpetuam o silenciamento feminino na sociedade e, por conseguinte, nas artes e nas ciências.

A estética da diferenciação é, portanto, o fazer cinematográfico a partir desta consciência de “Outro”, buscando recursos audiovisuais que ratifiquem o discurso da diferença, mas não uma diferença construída por outrem, como outrora: a diferença narrada e remontada por aqueles que o discurso hegemônico classifica como outro — neste caso específico, a mulher latino—americana.

Em seu livro *Elogio da Diferença* (1991), Rosiska Darcy de Oliveira aponta as razões sociológicas para a construção da cultura predominantemente masculina que se tem hoje no ocidente, e que condiciona a representação feminina nas artes.

Ao mencionar que “a cultura masculina alimentou representações das mulheres como seres anfíbios, mais

Comentado [E25]: é vista como

Comentado [E26]: a

Comentado [E27]: procedimento homogêneo para a citação de livros

instintuais que os homens, alheias a razão”, a autora exemplifica uma das tantas faces da distorção de autoimagem que a representação feminina sob o olhar masculino no cinema causou nas mulheres e do impacto disto na dinâmica cultural como um todo.

Rosiska torna cristalina a relação entre representação e realidade, esmiuçando a forma com que a representação feminina sob a égide do olhar feminino é um determinante de comportamento e autoimagem.

É partindo dessa premissa que a estética da diferenciação encontra seu norte: em condições de olhar a si mesma com os próprios olhos e narrar a si mesma com as próprias referências, a mulher no cinema cria, invariavelmente, uma estética carimbada por sua condição e minoria.

Esta hierarquia sexual, ressalta a autora, não é simplesmente uma relação de causa e efeito, mas um compilado de valores, descobertas científicas, mutações tecnológicas e mudanças de paradigma.

A autora aponta a revolução industrial como divisor de águas para o que ela chama de “apagamento das fronteiras entre o masculino e o feminino.”

De fato, ao dar origem a uma mão de obra feminina, a revolução industrial introduz uma primeira ruptura no paradigma da diferenciação de mundos, na medida em que separa a casa do lugar de trabalho e confronta homens e mulheres as mesmas máquinas, ritmos e exigências da

Comentado [E28]: é

Comentado [E29]: causa e

Comentado [E30]: De – verificar o afastamento do parágrafo

produção fabril.

No âmbito do cinema, essa reivindicação de espaço de auto narrativa por parte das mulheres é o que temos chamado de estética da diferenciação. ela continua:

Contemporâneas dessa febre de igualdade, algumas vozes, minoritárias, quase inaudíveis, denunciavam a discriminação penetrando mais a fundo para além da luta pelos direitos civis ou do combate contra a exploração material. aos parâmetros de igualdade política e social com o homem, tomado como padrão e ideal do humano, essas vozes contrapunham seu protesto apoiado na originalidade do espaço interior das mulheres, afirmando o feminino como um ponto de vista específico sobre o mundo.

Esse ponto de vista específico é o que esta impresso nos filmes de Helena Solberg, contextualizados com sua condição de mulher latino-americana e vinculados a um discurso anti-machista e anti-imperialista.

Não diremos, com isso, que o cinema tem uma função necessariamente militante, mas sua essencialidade política é, até aqui, inegável. Um filme não precisa necessariamente lutar por uma causa ou trazer uma lição, uma vez que o próprio fazer cinematográfico é, em essência, político, em razão da necessidade humana de politizar a própria condição – nesse caso, através da arte – a partir de suas potencialidades.

Em *Carmen Miranda, bananas is my business* (1995), por exemplo, Solberg explora a relação de Carmen Miranda com a política de cooperação pós-guerra entre os Estados Unidos

da América e os países latino-americanos. Esta é uma questão cara, decerto, para a diretora, uma cineasta latino-americana que produziu por quase duas décadas em solo estado-unidense. Este olhar, queremos dizer, de uma mulher a outra, ambas na condição de Outro (não apenas como mulheres, mas sobretudo como mulheres latino-americanas) contagia a narrativa do filme acerca do fato, seja no discurso, seja na estética, que aqui denominamos estética da diferenciação.

“Elogio da Diferença – o feminino emergente” traz uma nova perspectiva ao âmbito conceitual os feminismos, caminhando para uma teorização da diferença de gênero como ponto de partida para a equidade. Segundo a autora, “as mulheres estão hoje buscando a diferença como identidade” (p. 12), mas a afirmação desta identidade é insuficiente quando “para fazê-lo, dispõe-se de um arsenal de conceitos alheios (...) a partir de um discurso que, ele mesmo, é masculino”(p.12)

Embora não se refira especificamente ao cinema, Rosiska afirma que através da arte “as mulheres tentaram a passagem da fronteira do mundo dos homens, arrastando, escondidas, as raízes plantadas em casa.”

O nascimento do feminismo da diferença, esmiuçado por Rosiska em seu livro, nada mais é do que um conceito mais amplo – pois abarca todo o discurso artístico e científico, e não apenas cinematográfico – para o que aqui chamamos de estética da diferenciação.

Longe do eterno feminino, para além da

ambiguidade, resposta possível a mensagens contraditórias, a autoria do feminino é, antes de mais nada, a de uma linguagem para dizê-lo, invenção que lhe permita exprimir-se sem fechar-se na lógica das definições que, entretanto, são incessantemente exigidas das mulheres. Porque, do ponto de vista da lógica masculina, negá-la significa fatalmente afirmar o seu oposto, dito com as mesmas palavras, dentro de um mesmo quadro de referência. Inconcebível, pois, uma lógica outra, em que conte mais o aproximar-se do que ainda é indefinido do que o apropriar-se de uma identidade pré-fabricada no espelho dos homens. Aproximar-se do feminino, inventando-o a cada dia, é o movimento que farão as mulheres neste fim do século XX. (p.13)

Consideramos presente nos filmes aqui analisados o que resolvemos chamar de estética da diferenciação: a afirmação da diferença de gênero ressignificada em uma narrativa própria, onde o lugar de "Outro" transmuta-se em lugar de sujeito de perspectivas próprias.

Situado conceitualmente o leitor, e partindo deste conceito de estética da diferenciação tão presente na vasta obra de Helena Solberg, sobretudo nos filmes que aqui procuramos analisar, procederemos, no próximo capítulo, a um estudo geral da vida e obra da cineasta, como forma de situar o leitor nas análises fílmicas apresentadas no terceiro capítulo deste trabalho.

2. Helena Solberg: As fases da mulher e da cineasta

Em que pese o escasso (quase ausente) reconhecimento por parte do público e crítica brasileiros, Helena Solberg tem um trabalho expressivo, dentro e fora do país, como diretora, produtora e roteirista de cinema.

Foi premiada oito vezes com *Carmen Miranda, bananas is my business* (1995), e como melhor filme com seu primeiro longa de ficção, *Vida de Menina* (2003) e melhor direção com o documentário *Palavra (En) Cantada* (2009). Coleciona prêmios e indicações.

A desvalorização das mulheres brasileiras nas artes – falamos das artes de modo geral mesmo porque não se há de falar em expressividade de um cinema de autoria feminina pré-cinema novo -, aliás, não é uma novidade trazida pelas penas de Helena Solberg: a invisibilização da mulher nos campos artísticos reflete e é refletida pela invisibilização da mulher ocidental no mundo real e imagético, e é uma história antiga, tão universal quanto o próprio patriarcado.

No Brasil, entretanto, não se pode ignorar, nestes meandros, a questão colonial, que coloca a mulher branca como bela, pudica e castrada pelo cristianismo, e a mulher preta e mestiça como objeto disponível à lasciva masculina.

Em **História das Mulheres no Brasil**, o pesquisador Emanuel Araújo – não por acaso, um homem – escreve bem sobre a construção da sexualidade feminina na colônia,

embora sem o recorte de raça aqui aludido.

Esperar que o belo rapaz fosse bem-intencionado, que tomasse a iniciativa da corte e se comportasse de acordo com as regras da moral e dos bons costumes, sob o indispensável consentimento materno e aos olhos atentos de uma tia ou uma criada de confiança (de seu pai, naturalmente). Esse era o estereótipo, o bom modelo, o comportamento que se esperava no despertar da sexualidade feminina. (p. 45)

O nascimento da repressão do corpo e do discurso femininos no Brasil está datado, portanto, do nascimento do próprio Brasil.

Não seria um erro dizer que a repressão do corpo e do discurso femininos no mundo está datado também do nascimento do próprio mundo.

Simone De Beauvoir – pioneira do primeiro levante feminino na Europa – escreve em “O Segundo Sexo” o que sintetiza a estética da diferenciação utilizada como fundamento teórico explanatório desta pesquisa.

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (p. 42)

Tendo como ponto de partida, portanto, a teoria beauvoiriana do sujeito feminino como o “Outro”, a estética da diferenciação propõe a produção de um olhar deste “Outro” – neste caso, a mulher latino-americada – sobre si mesma.

Helena Solberg faz este exercício em 1975, através da linguagem cinematográfica, é claro, com a direção e roteiro de *A Dupla Jornada* (1975).

O processo criativo de Helena para o filme em questão se dá justamente quando ela se muda para os Estados Unidos e é, então, confrontada com sua condição de mulher latino-americana fora da América Latina.

Trata-se, portanto, de um exercício que diz respeito ao entrelugar e inaugura essa concepção no cinema, ou ao menos em relação à mulher latino-americana nos Estados Unidos.

Nos bastidores, esse exercício é mais do que tangível: Helena viaja pela América Latina por três meses, com uma equipe composta basicamente por mulheres, para entrevistar outras mulheres que vivenciam “a dupla jornada”: a vida como imigrantes trabalhadoras nos Estados Unidos paralela à vida como donas de casa e cumpridoras do ofício desde sempre legado às mulheres: o cuidado com o lar, com os filhos e com o marido.

O filme toca em questões complexas como maternidade e capitalismo patriarcal, em um tom divertido e leve que, a nosso ver, é uma marca de Helena Solberg.

Em entrevista no programa “Retratos brasileiros”, com a pesquisadora em estágio pós-doutoral Mariana Tavares (UFMG), Helena fala sobre o visível impacto, para aquelas mulheres, de serem entrevistadas por outras mulheres: “Elas ficavam impressionadas vendo outras mulheres como repórteres, carregando equipamentos pesados...”

Em outra entrevista à mesma pesquisadora, para o acervo da Fundação Getúlio Vargas, Helena comenta a perspectiva política do filme:

“Eu via as diferenças entre a mulher latina, por assim dizer, e a mulher americana e as condições. Eu achei que ia ser interessante examinar as condições específicas de uma outra cultura, da mulher em uma outra cultura.”

(Mencionamos apenas brevemente o filme em questão, que será analisado em capítulo oportuno).

The Double Day é apenas um exemplo de filme documental impactante na carreira de Helena Solberg. O tipo de cinema socialmente engajado que ela fez e faz não é *apenas* uma forma de expressão artística, é um vetor de produção de discursos de minorias – neste caso, mulheres latino-americanas.

Acerca disto, escreve Paulo Antonio Paranaguá:

O Cinema não foi apenas inventado nos Estados Unidos e na França: dali foi exportado e transformado em negócio, lucrativo ao ponto de crescer e prosperar. A fotografia pode ter sido inventada isoladamente no Brasil pelo francês Hércules Florence (1833), a projeção em terceira dimensão com óculos especiais pode ter sido descoberta no México (1898). Assim mesmo, o cinema aparece na América Latina como mais uma importação

estrangeira. (p.9)

Comentado [E33]: Ano e página. Qual o ano?

Helena quebra metalinguisticamente essa tradição, ao inovar não apenas no discurso, mas também na forma: a estética de seus filmes é ousada e à frente do seu tempo. A câmera, como melhor veremos nas análises fílmicas, olha as mulheres nos olhos: o olhar de Helena Solberg sendo, quase poeticamente, o olhar da mulher para a mulher no cinema.

Comentado [E1]: como

Mais do que uma expressão, o cinema fez-se para Helena – e ela para ele – uma forma de colocar-se no mundo e comunicar-se com suas semelhantes.

Em *Mulher no Cinema – Os dois lados da câmera* (1995), Ann Kaplan comenta as diferenças entre o cinema experimental e ficcional e o cinema documental para as mulheres:

Para muitas mulheres, o cinema experimental representou, portanto, uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema hollywoodiano. Se uma experiência parecida também produziu o cinema-documentário, as direções foram diametralmente opostas. As mulheres que se sentiram atraídas pelos filmes experimentais estavam, de modo geral, procurando um escape para suas experiências, sensações, sentimentos e pensamentos mais íntimos, enquanto aquelas interessadas nos documentários estavam mais preocupadas com a vida das mulheres dentro da formação social, como esclareceremos adiante. (p.130)

O cinema hollywoodiano, como elucida KAPLAN (2003),

funciona como uma máquina que libera o inconsciente patriarcal, através dos dois mecanismos básicos retromencionados: *fetichismo* e *voyeurismo*).

Vejamos:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (p. 45)

O cinema de Helena Solberg talvez represente – saberemos, ao final, ou não -, sob este prisma, uma contraposição poética a essas estruturas sociais.

Mais do que atenção às questões de gênero, o engajamento político e social que Helena Solberg mantém em seus filmes de ficção e documentário em todas as suas fases denuncia que, mais do que cinema, Helena faz revolução com a câmera. O espírito revolucionário, aliás, sempre pareceu acompanhar a cineasta.

Durante uma viagem de trabalho, ela conhece o cineasta italiano Roberto Proenza, ligado ao Partido Comunista, com quem fez parte de um grupo de estudos sobre técnicas de filmagens em manifestações.

Juntos, filmam um protesto em Washington, em plena guerra do Vietnã, e acabam presos políticos como comunistas por vinte e quatro horas. Indagada sobre o peso do episódio da

prisão, responde:

Nós saímos para a rua com a nossa equipe para filmar. Eu, inclusive, fazendo câmera, que eu nunca tinha feito. Nós saímos às quatro da manhã, às seis estávamos todos presos. Então [riso], nos levaram para os campos, eram campos de baseball enormes, onde eles estavam apreendendo todo mundo. Campo lotado de gente, mas como era os anos 1970, todo mundo fumando maconha, tocando violão, *uma cena!* (...) Eu conheci pessoas nesse campo que estavam presas Dr. Spock, era aquele médico que escreveu aquele livro, pediatra, que eu achava maravilhoso. Dr. Spock estava lá de terno e gravata, preso. Eu disse para ele “É uma honra estar presa com o senhor”. Um monte de outras pessoas conhecidas. Enfim, eu estava em ótima companhia [riso]. Filmamos muito dentro desse campo, com entrevistas, e esse é um vídeo que eu nunca consegui ter uma cópia dele no final, porque ele foi montado pelos organizadores de *May Day*, e nós entregamos nossas imagens para eles e depois nós montamos um nosso, que era uma coisa mais séria, política e o deles era uma manifestação... sei lá, meio hippie do evento.

Já em 1995, com *A Terra Proibida*, a cineasta problematiza a tensão entre a ala progressista da Igreja Católica no Brasil – A Teologia da Libertação – e o Vaticano. A esta altura, a repressão cristã ainda é um assunto atual – ainda hoje o é – e entra, portanto, nas plurais discussões cinematográficas de Helena Solberg, sempre permeadas pelas questões de

Comentado [E34]: Onde foi publicada essa resposta? Ano?

gênero.

Isso nos recoloca na questão do passado colonial da formação da sexualidade e da repressão da mulher brasileira, que está, por razões óbvias, intimamente ligada à moral cristã.

Emanuel Araújo continua:

A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e por isso cabia a ele exercer a autoridade. (2009, p. 46)

Comentado [E35]: Ano? Aqui, tem que trazer novamente o ano, pois ficou distante.

A formação católica de Helena Solberg é uma explicação possível para os tensionamentos com a igreja católica e a religiosidade de um modo geral que ela promove em alguns de seus filmes.

Como a maioria das “moças de família” de sua época, Helena estudou em três colégios católicos e foi religiosa por toda a sua infância, obedecendo a tradição brasileira colonial-cristã.

Ela fala de sua experiência com a religião, em entrevista à pesquisadora Mariana Tavares para o acervo da Fundação Getúlio Vargas:

Eu fui *muito* religiosa, porque a gente era obrigada a assistir missa todo dia. Era a primeira coisa, começava o dia no Sacré-Coeur com missa. Mamãe era muito religiosa. Então, eu acho que... foi a minha primeira explicação do mundo, que me deram, eu acreditei naquilo.

Depois, teve uma fase, na adolescência, que eu comecei a ficar mais politizada, aí eu descobri que tinha uns padres, acho que eram os dominicanos, ali no Leme. Eles faziam um trabalho na favela, numa favela que tinha ali, que tinha uns padres de frosques – eram aqueles padres que tinham largado a batina na Europa e tinham vindo para aqui – e tinha umas freiras... E eu comecei a entrar num trabalho social de... sei lá, uma coisa assim, a gente subia o morro e... não sei, enfim. Quando essa fase religiosa passou e não bastava mais essa explicação do mundo, é que eu comecei a entrar na questão realmente política. Eu já estava em uma idade que eu estava lendo Camille, Simone Beauvoir sei lá o que, e já fui partindo para outra coisa. (...) um pouco antes da universidade. Aí, na universidade não, aí já havia uma coisa bem definida de que aquela coisa religiosa não bastava, que tinha que haver outra explicação.¹¹

Comentado [E36]: Retirar e anotar ano da fala.

Considerando que a discussão central desse trabalho é a representatividade feminina nas artes, sobretudo no cinema de Helena Solberg, somos irremediavelmente confrontados com uma questão preliminar indispensável: De que maneira o passado-presente colonial-cristão de repressão do discurso e da sexualidade feminina influenciou a invisibilização da mulher brasileira nas artes?

Somos o que produzimos artisticamente e produzimos artisticamente o que somos. A profunda ligação entre arte e realidade está tão sacramentada e exaustivamente colocada que dispensa menção.

A produção de um *lugar social* da mulher, gera, portanto, um não-lugar desta mulher em um mundo imagético, pois sua imagem neste mundo é produzida por outrem.

O olhar do cinema, a narração cinematográfica e sua relação com as operações mentais do espectador – com a construção de discursos, enfim – são inegáveis, como discute Ismail Xavier em **A Experiência do Cinema** (2003):

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens do filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêm com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação.” (p. 85)

Comentado [E37]: Citação com mais de 3 linhas, destacar e usar letra menor!!!!

Quais são os olhos que por nós e pelos quais olhamos no

cinema itálico? O que diz a câmera, os textos e intertextos com relação à construção de nossa identidade social?

KAPLAN (2003), citando as teóricas feministas Kate Mullet e Clarie Jhonston, sinaliza para o enfoque, por parte da crítica cinematográfica feminista, nos vínculos existentes entre os processos psicanalíticos e o cinema.

Assim, o segundo funcionaria como um expoente externalizador do primeiro: a tela do cinema refletiria, disseram tais teóricas, os anseios inconscientes do patriarcado que o produz.

Em *O espectador é um Outro* (2006), Mauro Eduardo Pommer comenta o modelo cinematográfico como forma de gerar identificação com o espectador.

O cinema foi modelado em torno do prazer narrativo. A particularidade da relação do espectador com o espetáculo cinematográfico consiste em pôr em xeque a relação do espectador consigo mesmo. (p. 285)

(...)

A imagem é o estrito reflexo da realidade, sua objetividade fica em contradição com a extravagância imaginária. (...) A imagem já é embebida das potências subjetivas que irão deslocá-la, deformá-la, projetá-la na fantasia e no sonho. (p. 285).

Considerando, portanto, o processo psicanalítico de interação entre espectador e espetáculo – neste caso, o espetáculo da sétima arte – imprescindível a reflexão: como a mulher produzida no cinema *mainstream* afeta as mulheres reais,

Comentado [E38]: Livro? Unificar., data

Comentado [E39]: itálico

espectadoras?

Milla Derzet (2003), ao discutir a personagem Lara Croft como estudo sobre o significado das estrelas de cinema no imaginário do espectador feminino, discute o mito do corpo perfeito e outras questões permeadas pela relação mulher-cinema *mainstream*:

Todos os dias as mulheres se deparam com os contornos ditos como “o essencial”, de acordo com as exigências assistidas nos filmes, nas revistas, nos out-doors, em todo lugar. Isso desperta tanto uma necessidade de busca por aquele objetivo visto na imagem, quanto uma ansiedade por consumir aquele objeto, mesmo ele tratando do corpo como uma mercadoria. Assim sendo, as imagens do cinema – algo próximo do real e do real espetacular, prazeroso, perfeito – o ser humano feminino passaria a almejar aquela realidade, tentando, a qualquer custo, criar um mundo real a partir de uma fantasia. (p. 125)

É importante observar, diante destes questionamentos retóricos, que a “identificação” de que trata Ismail Xavier no texto aludido diz respeito também à construção de narrativas: na tela do cinema, através do ato psicológico da identificação e de tantos outros atos psicológicos engenhados pela fascinante sétima arte, há a construção de nós mesmos e de parte do nosso lugar social.

Essa construção acontece – não apenas no cinema, mas nas artes de modo geral, e primeiro na literatura –, à sombra de

nosso passado colonial e a mais uma série de fatores que ainda teremos a oportunidade de explicar - a partir de um grupo social específico: homens brancos socialmente-abastados.

Na literatura, primeira linguagem artística expressivamente constitutiva na formação da identidade brasileira – atravessada pelas questões de gênero, sempre – a mulher, embora com a vantagem da sensibilidade, tinha-lhe negado o direito à fala.

Escreve Zilda de Oliveira Freitas em *A Literatura de Autoria Feminina* (2002):

Estudando a obra de G. Eliot, Jane Austen, as irmãs Brontë, etc., a autora de *Orlando* [Virgínia Woolf] concluiu que a mulher precisava de condições mínimas para produzir sua escritura: um teto todo seu, meia hora realmente sua, acesso ao texto de outros autores, renda própria, etc. (p. 117)

A mulher não tinha condições mínimas, fossem elas práticas ou sociais, de dizer-se. Suas narrativas eram construídas por um pequeno grupo privilegiado enquanto elas ocupavam-se – não por vontade, mas pelo lugar social que lhes foi imposto – de bordados, piano e etiqueta.

Esse lugar social é determinado justamente pela ideia do “outro”, que secundariza a figura da mulher inclusive universalmente. A estética da diferenciação contraria isto: é a afirmação das diferenças de gênero no discurso produzido pelas diversas linguagens artísticas.

Ívia Alves, em *“Imagens da Mulher na Literatura na*

Comentado [E41]: destacar e uniformizar títulos de livros.

Modernidade e Contemporaneidade” (2003), associa o silenciamento feminino nas artes ao sistema capitalista-patriarcal e seus tentáculos, senão vejamos:

A Construção de um ‘modelo’ para a mulher se deve às próprias práticas e organização da sociedade burguesa capitalista. Primeiro, pela organização desta sociedade através da divisão sexual do trabalho, delimitando o espaço de atuação do homem e da mulher; segundo, estabelecida a forma de participação através de papéis, os modelos passaram a ser perpetuados pelas instituições que sustentam e alimentam as práticas desta sociedade. (p.87)

Dentre estas instituições citamos, *a priori*, família, igreja, academia, artes.

Quanto a estas duas últimas, é certo que a monopolização da produção artística e intelectual teve como resultado a construção de uma imagem feminina produzida por homens – a mulher idealizada, objetificada e sexualizada. Ivna Alves continua:

Não se pode negar que, desde o começo da Modernidade, a representação da mulher torna-se hegemônica, apresentando ‘modelos’ definidos, seja para o ambiente doméstico (a mãe, a filha, a avó), seja um modelo de apelo sexual, para vender produtos ou até mesmo para ilustrar calendários que vendem pneus e peças de automóveis. (p.85)

A imagem da mulher construída na literatura foi alimentada e mantida pelas demais expressões artísticas através dos

Comentado [E42]: Uniformizar como vai citar títulos.

Comentado [E43]: itálico

Comentado [E44]: Ívia

tempos, e no cinema, portanto, como dissemos e continuaremos a dizer - por se tratar de nossa premissa principal - o *lugar da mulher* também fora determinado pelos ditames patriarcais desde o seu surgimento.

Apenas o chamado cinema feminista começa a rebater, a nível universal, a construção de uma imagem feminina não condizente com a realidade das mulheres.

Ronald Bergan elucida:

A crítica feminista ajudou a mudar atitudes arraigadas. Os filmes se tornaram menos machistas, e temas feministas chegaram ao cinema comercial. O aumento do número de mulheres cineastas em todo o mundo, como a neozelandesa Jane Campion e a australiana Gillian Armstrong, contribuiu para isso. (p. 52)

Essa revanche discursiva dá-se, entretanto, neste momento, apenas no campo teórico, que é o campo da crítica. A voz feminina no cinema passa a existir expressivamente a partir do momento específico em que uma mulher pega na câmera, filma outra mulher e todas dizem o que realmente querem dizer – a partir, é claro e infelizmente, de um arcabouço cultural já patriarcalmente moldado.

No Brasil, o pioneirismo fica por conta do Cinema Novo e, finalmente, de Helena Solberg.

Helena nasceu em São Paulo na década de 40, filha de pai norueguês – um engenheiro civil – e mãe brasileira – uma dona de casa. Ainda criança, mudou-se para o Rio de Janeiro, por razões de trabalho de seu pai – questões do

mundo adulto, que importavam tanto à imaginativa Helena que, nas entrevistas, ela sequer se lembra ao certo -, e estudou em três semi-internatos católicos, tornando-se muito religiosa na infância, em decorrência de sua formação e da influência de sua mãe, muito católica.

Estuda letras neolatinas na PUC/Rio, onde tem o primeiro contato com alguns dos expoentes do Cinema Novo: Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. Aí então se dá também o seu primeiro contato expressivo com o feminismo, através da literatura: Helena lê Simone de Beauvoir e “A mística Feminina”, de Betty Friedan. Sobre o segundo, a cineasta arrisca que “mapeia a questão da mulher na classe média”.

Nessa fase, ela conta que torna-se mais questionadora, e a explicação religiosa, insuficiente para dar-lhe conta do mundo: Helena busca, então, explicação nas artes.

Antes de ter contato com a sétima arte, Helena queria escrever. Ela conta que as escolhas de sua carreira – o curso de neolatinas, sua iniciação no cinema, etc., – não decorreram de pressões familiares – Helena é a primeira artista da família Solberg, inclusive -, mas de sua ligação primária com a arte. Na mesma entrevista já aqui mencionada, ela fala das expectativas de sua família para o seu futuro:

Aliás, eu acho que a minha família esperava que eu casasse. Então, não tinha expectativas que eu fosse estudar o que fosse. Meus irmãos sim, tinha aquela coisa dos homens tinham que seguir aquelas carreiras clássicas de ou você ia ser médico, advogado... que, aliás, eles tiveram que fazer, coitados.

Essas expectativas estão alinhadas à tradição burguesa dos anos 50/60, que é, aliás, ainda um reflexo da herança colonial ora discutida. Filha de um engenheiro civil, estudante da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – junto, aliás, com grandes figuras como Cacá Diegues – a cineasta fala, evidentemente, a partir de um lugar, do qual se mostra sempre absolutamente consciente: o lugar da mulher de classe média.

Em **Mulher e Família Burguesa** (2017), Maria Ângela D’Incao escreve sobre a perspectiva da mulher brasileira no período de urbanização do país diante da consolidação do capitalismo e do surgimento da chamada mentalidade burguesa.

O mundo familiar burguês é um mundo em si mesmo, não tem grandes laços com a sociedade inclusiva; é autossuficiente, socialmente falando, e isolado. (p. 239)

As discussões propostas por Helena Solberg em sua obra, portanto, precisam ser contextualizadas numa perspectiva de lugar de fala: temas como feminismo, política, mulher latino-americana frente ao imperialismo estado-unidense, questões relacionadas à religiosidade e moralidade cristã, etc., são discutidas a partir de um lugar inegavelmente burguês.

Essa discussão importa para este trabalho diante de sua evidência na pós-modernidade e, sobretudo, da questão metalinguística da obra de Helena Solberg, que discute, ao fim e ao cabo, entre inúmeras outras coisas, a voz do “Outro”.

Entretanto, importa também evitar a supervalorização do

Comentado [E46]: Unificar títulos

Comentado [E47]: burguesa:

lugar de fala como pano de fundo deste trabalho: A posição burguesa de Helena Solberg não a impediu de dar conta de todas as delicadas discussões que propôs.

A cineasta nunca transpareceu a busca por um protótipo de representação, mas a intenção de “dar voz ao Outro” – o subalterno – e sempre se aproximou de seus objetos de análise – que eram, portanto, muito mais objetos de interação humana -, especialmente em seus filmes documentais com laboratórios riquíssimos, os quais discutiremos e analisaremos oportunamente.

Ademais, Helena sempre falou, enquanto artista, a partir do seu lugar – ora burguês, ora subalterno, como quando esteve morando nos Estados Unidos na condição de mulher latino-americana - mesmo antes de toda essa discussão pós-moderna acerca da importância do lugar de fala.

Ao casar-se com o também diretor e cineasta norte-americano David Meyer, que passaria a ser seu parceiro de vida e de trabalho, Helena muda-se para os Estados Unidos, acompanhando o marido em Harvard, onde ficam por dois anos.

Lá, começa a conceber “A Entrevista” (1966), seu primeiro filme como diretora. Na volta para o Brasil, continua a trabalhar no filme, que tem co-direção de Rogério Sganrzela e fotografia de Mario Carneiro, até lançá-lo, em 1966.

“Mario Carneiro me ensinou a olhar”, disse Helena em entrevista sobre a experiência de contato profissional com o diretor de fotografia.

Apesar da mudança de país e de perspectivas ocasionadas por um interesse profissional aparentemente exclusivo de seu companheiro David Meyer, Helena não deixou – e não poderia, certamente – de lado sua carreira e suas aspirações artísticas, em discordância com o tradicional papel de esposa da alta sociedade da época.

O casamento de Helena Solberg não significou a condenação de sua carreira: Pelo contrário, o casal desconstruiu os papéis tradicionais de gênero e construiu, juntos, grandes obras de arte, como, por exemplo, Carmen Miranda: *Bananas is my Business* (1995), premiado como Melhor Filme pelo júri popular, da crítica e o especial do júri no Festival de Brasília e o prêmio Gold Hugo Award de melhor docudrama no Festival Internacional de Cinema de Chicago. Foi também selecionado entre os 10 melhores filmes de não-ficção pelo Andrew Sarris Award e saiu vitorioso do Festival de Havana e de Uruguai.

A *Entrevista* (1966), produzido quando Helena volta pela primeira vez ao Brasil pós-golpe depois de dois anos em Harvard - é um documentário honesto com mulheres de Universidades de Washington, que aborda temas como liberdade e casamento. As mulheres entrevistadas recusam-se a **ter** reveladas suas respectivas identidades, como oportunamente veremos na análise fílmica.

Uma delas afirma, seguramente, que a mulher deve preencher sua vida com diversas atividades culturais, mas o cerne principal de sua vida deve ser o casamento.

Helena Solberg, aparentemente, não concordava com tal afirmação.

Comentado [E48]: ter

Ela dirigiu, ao todo, 15 filmes: A Entrevista (1966, doc.); Meio-Dia, (1970, fic.); The Double Day (A Dupla Jornada, 1975, doc.); The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974, doc.); Simplesmente Jenny (1977, doc.); From the Ashes... Nicaragua Today (Nicarágua Hoje, 1982, doc.); The Brazilian Connection (A Conexão Brasileira, 1982/1983, doc.); Chile: By Reason or By Force (Chile: Pela razão ou pela força, 1983, doc.); Portrait of a Terrorist (Retrato de Um Terrorista, 1986, doc.); Home of the Brave (Berço dos Bravos, 1986, doc.); The Forbidden Land (A Terra Proibida, 1995, doc.); Carmen Miranda: Bananas Is My Business (Carmen Miranda: Meu Negócio é Bananas, 1995, doc.); Vida de Menina, 2004, fic.; e Palavra (En)cantada, doc., 2009 e Meu útero, Minha vida (2017).

Além disso, foi co-diretora de um importante filme para o Cinema Marginal – considerado por muitos teóricos “a quarta fase do Cinema Novo” – e para a filmografia brasileira de modo geral: A Mulher de Todos (1969), de Rogério Sganazela.

Temos, portanto, três fases da mulher-cineasta Helena Solberg: A fase pré- cinema novo, marcada por “A Entrevista” e “Meio-Dia” (1969), um curta- metragem de ficção extremamente político que retrata uma revolução em uma sala de aula; A fase cinemanovista, que discutiremos apropriadamente no próximo tópico; e a fase de documentarista moderna, com filmes como Palavra (En) cantada (2009) e “Meu útero, Minha vida.”

Notórias as variações estéticas e temáticas dos filmes de Helena Solberg no decorrer de tais fases, como não poderiam

deixar de ser: seu olhar dependia de suas condições como mulher, como ser humano, como expectadora do mundo (que assim seja com todos nós).

Apesar disto, há pontos comuns a todos os trabalhos de Helena (ao que Walter Benjamim provavelmente chamaria de “aura” da obra de arte): a formação de uma identidade brasileira e as questões políticas e de gênero, por exemplo, atravessam todos os filmes de Helena, mesmo os aparentemente mais leves, como o seu primeiro longa, *Vida de Menina* (2003).

A pesquisadora Mariana Tavares, durante seu doutoramento, após análise fílmica e quatro entrevistas com a cineasta Helena Solberg, com o produtor de seus filmes, o diretor norte-americano David Meyer, com o professor e pesquisador carioca José Carlos Avellar e com o pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Hernani Heffner (2006), especialista em Cinema Novo e conhecedor de parte da obra de Helena Solberg -, concluiu que a obra da cineasta é marcada pela **“predileção por temas amplos e sua repercussão na individualidade de seus personagens”**:

A cineasta trabalha com temas amplos, como a exploração da força de trabalho da mulher na América Latina (*The Double Day, A Dupla Jornada*, 1975); a tensão entre a ala progressista da Igreja Católica no Brasil – A Teologia da Libertação – e o Vaticano (*The Forbidden Land, A Terra Proibida*, 1995); ou a relação da poesia com a música popular brasileira [*Palavra*

Comentado [E49]: ver o espaço

(*En)cantada*, 2009]. São temas amplos nos quais a perspectiva humana está sempre presente. A cineasta contrapõe o geral ao particular para investigar de que forma a conjuntura política, econômica e social repercute no indivíduo – personagens que ela aborda em seus documentários. (p. 18)

Essa lógica se manteve durante a pouco reconhecida, mas significativa contribuição de Helena Solberg para o Cinema Novo.

Comentado [E50]: ver espaço 1,5

2.1. Helena Solberg e o Cinema Novo

Conforme já visto e comentado, o Cinema Novo representou, em suma, um movimento artístico – que sequer sabia-se movimento – advindo da classe burguesa e ambicionando retratar o povo na tela.

A chamada – pelo próprio Glauber Rocha – Revolução do Cinema Novo, entretanto, apresenta ressalvas e implica em algumas discussões necessárias acerca de representação.

Representar o povo, importa dizer, não significa puramente colocar o povo numa película e projetá-la: as teorias da representação vão além disso.

Em **Microfísica do Poder** (2009), Michel Foucault discute a concepção de representação do subalterno – no caso do Cinema Novo, o povo brasileiro em situação de miserabilidade ou “a estética da fome” – e os lugares de poder.

Comentado [E51]: unificar títulos

Vejamos:

Durante muito tempo o intelectual dito "de esquerda" tomou a palavra e viu reconhecido o seu direito de falar enquanto dono de verdade e de justiça. As pessoas o ouviam, ou ele pretendia se fazer ouvir como representante do universal. Ser intelectual era um pouco ser a consciência de todos. Creio que aí se acha uma idéia transposta do marxismo e de um marxismo débil: assim como o proletariado, pela necessidade de sua posição histórica, é portador do universal (mas portador imediato, não refletido, pouco consciente de si), o intelectual, pela sua escolha moral, teórica e política, quer ser portador desta universalidade, mas em sua forma consciente e elaborada. O intelectual seria a figura clara e individual de uma universalidade da qual o proletariado seria a forma obscura e coletiva. (p. 102)

Ora, o próprio Cinema, revolucionário ou não, coloca-se desde o princípio como uma arte de elite: fazer cinema é para poucos porque, sobretudo, é caro.

Por isso não havia modo de os expoentes do Cinema Novo, bem intencionados ou não – não é esta, afinal, a discussão pretendida –, emergirem de outro lugar senão da burguesia, o que não anula, mas impõe ressalvas, como dito, às suas contribuições no que tange aos discursos das minorias.

Anita Simis escreve em **Estado e Cinema no Brasil** (2008) sobre o poder embutido no discurso cinematográfico e – citando Getúlio Vargas – a maneira com que já se operou esse

poder no Brasil.

A contribuição do cinema na “formação” da nação, a par de suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder. Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas assinalava uma das características do nacionalismo deste século, aquela que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do Cinema na implementação de sua política:

‘ora, entre os mais úteis fatores de instrução de que dispõem o Estado moderno, inscreve-se o cinema (...). O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando confiança nos destinos da pátria.’ (p. 31)

Por trás da visão ligeiramente romântica de Getúlio, há um Cinema Novo com sede revolucionária. Não se trata, portanto, de instrução estatal, muito pelo contrário: estamos falando dos pretensos anos rebeldes da brasilidade no Cinema.

O nacionalismo embutido no cinema novo era, na verdade, cultural, como consequência das influências neorrealistas e das tendências vanguardistas ressignificantes dos elementos da cultura brasileira.

A busca pela identidade brasileira no cinema promovida pelos cinemanovistas esteve marcada por alguma confusão de classes, pelo possível silenciamento do subalterno e, sobretudo, por plateias vazias.

Embora incomparável quanto ao seu legado, a revolução do Cinema Novo não chegou ao povo.

Na construção dessa identidade brasileira, o olhar do Cinema Novo era direcionado para o homem do povo, eventualmente com raízes rurais (vide *Terra em Transe* (1967) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), por exemplo).

Quando falamos em “homem” do povo, estamos, infelizmente, trabalhando com a literalidade. A revolução do Cinema Novo tampouco chegou ao patriarcado.

As personagens femininas do Cinema Novo, como visto no capítulo anterior, não traduziam as aspirações da mulher moderna, voz feminina enquanto discurso era inexistente e a única cineasta do movimento fora deliberadamente secundarizada.

Assim como os demais expoentes cinemanovistas, Helena Solberg nasceu em uma família burguesa e morava numa cobertura no Leme. Sua condição de mulher, entretanto – sobretudo de mulher latino-americana vivendo por 32 anos nos Estados Unidos – coloca-a na inquestionável condição de minoria, estabelecidos os devidos recortes (raça, classe, etc).

Em entrevista, a cineasta fala sem ressentimentos – e, é difícil não reparar, com alguma ingenuidade – sobre o lugar que lhe foi reservado pelos cineastas cinemanovistas:

Não tinha um movimento, eram pessoas que estavam querendo fazer as coisas e eram pessoas que eu gostava, eram pessoas inteligentes, que tinham alguma coisa que eu queria ouvir, que eu queria aprender. Então, eu nunca me

senti oprimida. Quer dizer, sei lá, eles podiam dizer “Ah Helena, lá vem Helena outra vez, vamos dar uma mão, vamos ajudar a fazer, não sei o que”. Glauber, quando eu quando quis fazer *A entrevista*, eu fui falar com ele – porque eu não tinha ideia de como conseguir patrocínio –, a gente marcou na praia e aí Glauber... Glauber me deu uma mão, ele me disse “Você vai ver se consegue alguma coisa com a CAIC10, eu vou falar com eles”. E ele me abriu essa porta. Quer dizer, talvez ele fosse machista, mas ele foi ótimo, ele me ajudou. Mario Carneiro foi fantástico, Rogério..., entendeu? Eram machistas? Eram, o que eu vou fazer? [riso]

Inteligentemente, Solberg não fez estardalhaço e tratou de lançar mão de todos os meios disponíveis para atingir o seu objetivo: fazer cinema. Com “A Entrevista”, além de uma histórica leitura da mulher de classe média da década de 60, ela promove, nas cenas finais, uma reflexão política sobre golpe militar e democracia – veremos pormenorizadamente na análise fílmica, em capítulo apropriado - alcançando a clareza que poucos cineastas cinemanovistas alcançaram, e que talvez fosse o ingrediente que faltava para plateias lotadas nos filmes do Cinema Novo, e comprovando empiricamente que o machismo nas artes é, antes de injusto, contraproducente.

Apesar de dizer que nunca se sentiu oprimida no núcleo cinemanovista, Helena discute elegantemente a questão da representação feminina nos filmes da primeira fase do Cinema Novo:

Eu achava que as mulheres que eu via no cinema, mesmo as mulheres do Cinema Novo – não na segunda parte do Cinema Novo, mas naquele miolo do primeiro Cinema Novo – não tinham nada a ver comigo, aquilo não correspondia, entendeu? (...) Tinha também aquela coisa sempre de olhar o outro, quer dizer, a questão social, dos oprimidos, de tudo isso, mas nunca de olhar si mesmo muito. Nós tínhamos dificuldade em nos filmarmos. Eu acho que isso começa um pouco mais tarde. Paulo Cesar Saraceni no *Desafio*, Gustavo9, *O Bravo Guerreiro*. Porque eu e, também, por causa da representação da mulher, eu não me via naquilo. Aquilo não tinha nada a ver comigo.

Além disso, Solberg reconhece – e luta contra – a repressão à liberdade sexual da mulher:

A gente podia parecer muito liberado naquela época, mas não era. Na verdade, não era. Havia uma repressão muito grande, no sentido, quer dizer... eu acho que, por exemplo, não havia a pílula anticoncepcional. Então, o medo, o terror de uma gravidez era uma coisa que existia ali impedindo qualquer possibilidade de uma liberdade sexual.

Na mesma entrevista, questionada com mais especificidade pela pesquisadora Mariana Tavares acerca do machismo no Cinema, afirma:

Eu acho que depois, com os anos 1970. 1970 que começa fenômenos como Leila Diniz e por causa da coisa *hippie* também. Que aí vem o movimento

Comentado [E53]: Onde???

hippie que também já uma respirada, já tem toda essa ideia do amor livre, aí há uma abertura, eu acho. Eu acho que há uma abertura, mas eu acho que não durou muito não [riso].

Comentado [E54]: Onde???

Essa “abertura” que começa a existir para as mulheres a partir dos anos 70 – da qual Helena, aliás, desfruta com maestria – não é mero acaso ou concessão: é um resultado do levante feminista na Europa – e posteriormente na América Latina - gestado desde os anos 20 e que culminou justamente na década de 60.

LEIRO (2000) escreve sobre a busca feminina por um “espaço de ação”:

As experiências da mulher tanto no que diz respeito a sua sexualidade quanto ao trabalho profissional, só se tornaram possíveis porque algumas ousaram desligar-se de um modelo que limitava seus espaços de ação. Algumas delas continuavam enredadas em vozes que se multiplicavam vigilantes e punitivas enquanto outras transgrediram e experimentaram os desafios e as consequências. (p. 196)

Helena Solberg faz parte, é claro, do combativo grupo da transgressão – não é a toa que fez um documentário nas 24 horas em que teve a experiência de estar presa política.

O espaço de ação em questão é justamente o espaço que a cineasta toma como seu e de suas semelhantes – dentro e fora do Brasil – através da sétima arte. É a isso, afinal, que nos referimos quando falamos em estética da diferenciação:

a inserção do olhar e da voz do subalterno no discurso hegemônico.

Baseada nos escritos de teóricas cinematográficas feministas que atinham-se ao método sociológico de crítica, KAPLAN (2003) defende o olhar masculino no cinema como forma de moldar a figura feminina dentro e fora da tela – inclusive e principalmente nos âmbitos social e político.

Ressalta:

No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (p.53)

A mulher como significado, conforme a própria lógica, inclusive, só pode existir quando a mulher diz a si mesma. Vista de fora, a figura feminina não encontra meios de construir-se honestamente. Essa construção passa a ser potencialmente possível através do olhar feminino e da estética da diferenciação, como passaremos a ver.

Recolocando-nos na questão posta por LEIRO (2000), modelo limitante ao qual ele faz alusão pode ser descrito, no caso em análise, como o modelo de mulher burguesa/de classe média no qual Helena Solberg já nasce inserida.

Ela abandona, entretanto, esse modelo, quando se vale da arte para colocar em xeque seus questionamentos e seus discursos, e esse abandono se reflete em muitos dos filmes do início da carreira da cineasta, como *The Doubly Day* (1969)

e *A Entrevista* (1966).

Na entrevista aqui tantas vezes citada, ela declara:

(...) Aí foi duro, *muito duro*, porque aquela coisa de... as mulheres americanas dão duro, porque não é fácil, ainda mais com filho em um país estrangeiro. Mas eu queria *muito* trabalhar. Eu não gostava daquele negócio de dona de casa.

Uma vez que queria muito, a cineasta trabalhou, lançando seu olhar sobre as questões condizentes com seu universo e com o universo de suas semelhantes. A observação mais curiosa e importante neste ponto é a das diferenças entre o olhar masculino e o olhar feminino no cinema.

Acerca disto, a teórica feminista Ruby Rich, citada por KAPLAN (2003), criticando as críticas feministas do método sociológico, faz um questionamento retórico acerca de representação feminina no cinema: “Como poderíamos [as mulheres] ir adiante em nossas posições em vez de ficarmos simplesmente analisando-as?”

Helena Solberg responde: com a câmera na mão. Filmando e ouvindo mulheres.

Antes disso, entretanto, importa saber de que maneira esse olhar feminino se constrói. Elucida KAPLAN (2003) em **Mulher e Cinema: Os dois lados da câmera:**

O olho original da câmera, controlando e limitando o que pode ser visto, é reproduzido pela abertura do projetor que ilumina um quadro de cada vez;

Comentado [E55]: “.

Comentado [E56]: unificar

ambos os processos reproduzem o olhar no buraco da chave, cujo olhar está confinado pela *moldura* da fechadura.

Tudo depende do olhar do diretor: o que o espectador vê, de onde vê, como vê. Apenas as interações entre filme e processos psíquicos pessoais do espectador não estão dentro do espectro de poder do diretor.

Por isso mesmo, o olhar feminino no cinema – no Cinema Novo, o olhar de Helena Solberg – funcionam ou podem funcionar como vetores da estética da diferenciação na arte.

Eis, portanto, uma discussão imprescindível a esta pesquisa: como se deu a construção desse olhar feminino sobre seu próprio mundo, se é que se deu? Como passamos a nos expressar fora da lógica patriarcal se isto nunca nos foi ensinado ou permitido? Temos literatura suficiente para dizer-nos?

KAPLAN (2003) continua:

Mas permanece a questão principal: Quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como 'masculina' e 'feminina'? (p. 51)

Ainda não há, entretanto, na presente pesquisa, resultados concretos o suficiente para que respondamos a essa

questão. A discussão deve ser retomada após as análises fílmicas aqui propostas, a partir das quais é possível ter alguma dimensão do lugar de poder ocupado pela cineasta ora estudada e da maneira como ela ocupa este lugar.

A iniciação de Helena Solberg no cinema, diriam os desavisados, foi por acidente. Ela diz que queria mesmo ser escritora, o cinema foi mais uma maneira de dizer-se e expandir-se.

Para mim foi aventura, no começo. Foi aventura e foi curiosidade, foi investigação e foi vontade de me expressar. Uma necessidade de dizer uma coisa que eu queria, ali. (...) É, porque aí eu começo a ver que havia uma outra possibilidade expressão, além da escrita... e bastante interessante, onde eu acho que era uma extensão, digo, era uma outra coisa, mas onde a imaginação, a literatura, aquilo tudo continuava junto, era um pacote para mim.

Indagada sobre a posição feminina no Cinema Novo responde, com alguma ingenuidade doce:

“Eu acho que o Brasil é machista, entendeu? [riso] Não era o Cinema Novo que era machista. Eu acho que a sociedade, os valores, as próprias mulheres, acho que a educação que elas dão aos homens, ao filho homem também já não havia consciência... do massacre se poderia estar fazendo com as mulheres.”

O discurso de Helena Solberg não é incomum: “O mundo é

Comentado [E57]: ret

Comentado [E58]: ret Onde?????

machista, o que podemos fazer?” Sua posição, entretanto, contraria o peso de suas contribuições para o cinema latino-americano. A posição de “Glauber é machista, mas me ajudou”, não seria necessária acaso a literatura artística universal não fosse patriarcal e desse conta de convencer artistas magníficas como Helena Solberg acerca de sua importância, da qual na maioria das vezes sequer têm ciência.

O Cinema Novo de Glauber Rocha, aliás, tratou de apagar as narrativas femininas, ali representadas por Helena Solberg, visto que sequer a própria Helena, como ela declarou, sentia-se representada pelas personagens femininas dos filmes da primeira fase do Cinema Novo – isto pode ter a ver com a teoria psicanalítica no Cinema, vista no primeiro capítulo.

Esse apagamento pode ser facilmente associado ao período de ausência de Helena Solberg do Brasil, mas tal associação seria inverídica: Helena continuou pensando o Brasil e produzindo de acordo com este pensamento mesmo estando fora, inclusive na gestação de seus filmes.

Ela própria conta, em entrevista, acerca de seu contato inevitável e permanente com o Cinema Novo enquanto esteve fora:

Foi essencial. A gente [Helena, Cacá, Nelson] viu tudo: Nouvelle Vague, Neorealismo – que foi muito importante... Ali começa um pouco uma formação, eu começo a

ver o que
havia fora do Brasil que podiam ser
referências para nós. Isso foi muito
importante.

(...)

Gente, eu assistia lá mesmo [MAM – Rio
de Janeiro]. O *American Film Institute*
tinha seminários, coisas
sobre os filmes brasileiros. Eu fiquei
sempre em contato, porque me
interessava muito.

Comentado [E59]: Onde???

A eventual permanência de Helena no Brasil, entretanto, poderia mudar o rumo de sua carreira – uma vez, é claro, que modificaria suas vivências e consequentemente sua visão de mundo. Na mesma entrevista, a própria cineasta comenta que, acaso tivesse ficado no Brasil, certamente teria caminhado para a ficção.

Isto é muito crível, se considerarmos que, na volta para o Brasil, Solberg volta também para os braços da ficção: Já em “Carmen Miranda, bananas is my business”, apesar da forte temática mulher versus relações internacionais, a história é contada a partir do olhar poético e naturalmente fantástico de Helena, o que confere ao filme ares de ficção. Filmes como este são comumente chamados de docs ficcionais.

Encontra novamente a ficção em 2003, com “Vida de Menina”, um filme inspirado na história da escritora Helena Morley.

De volta ao documentário, sem abdicar da poesia e da criação de um universo próprio em seus filmes, Helena Solberg volta ao documentário com *Palavra (En) cantada*, um filme sobre música brasileira que reúne Bethânia, Chico, Lirinha, Tom Zé

e outros nomes de peso para comentarem a estreita relação entre música e poesia.

Seu recentíssimo filme “Meu útero, Minha vida” (2017) é uma bússola para o público e crítica quanto ao direcionamento de sua carreira: documentários que, de tão empaticamente próximos da realidade, misturam-se à ficção poética.

2.2 As personagens femininas de Helena Solberg

Helena Solberg apresentou ao Brasil e ao mundo uma obra cinematográfica completa: olhar, som, técnica, discurso, elementos cênicos.

Suas personagens femininas, entretanto, são a personificação de todos esses elementos, com a vantagem da liberdade ficcional (ou não).

Vejamos as principais personagens femininas de Helena Solberg em três de seus aspectos principais.

2.2.1 A mulher política

A primeira grande personagem política da carreira de Helena Solberg é ela mesma. O cinema, como a própria cineasta explicita em entrevista aqui explorada, é, para ela, mais uma maneira de dizer-se, inclusive diante da ausência de uma representação feminina satisfatória no cinema (se os filmes que você vê não te representam, faça os seus próprios filmes).

A figura política de Helena fica evidente não apenas na tela,

mas nas histórias da vida real, narradas por ela mesma e por seus antigos e atuais parceiros de vida.

A cineasta foi presa como comunista – e fez um documentário na prisão, descrita por ela própria como um grande *woodstock* -, abrigou comunistas durante a perseguição militar no Brasil pós-golpe e retratou, na tela, brilhantes provocações políticas e sociais.

A fase documentarista da cineasta – esta categorização é apenas para fins didáticos, pois documentário e ficção permeiam, na realidade, toda a sua carreira -, oferece-nos riquíssimos exemplos de grandes personagens femininas da vida real.

Embora, *a priori*, não se possa falar que as mulheres envolvidas em *A Entrevista* (1966) e *A Dupla Jornada* (1967), por exemplo, são personagens, visto tratar-se de mulheres da vida real (que preferem não terem reveladas as suas identidades), seria um erro não mencioná-las neste tópico.

Isso porque, embora retratando mulheres reais na tela, Helena Solberg promove um discurso único e coletivo, a voz da subalternidade que soa no cinema.

Portanto, estas mulheres reais, quando dirigidas e observadas por outras mulheres reais com um propósito artístico, tornam-se personas, vão além da própria existência real, como pedem o cinema e a própria arte.

Para Clarie Jhonston, qualquer alternativa no cinema documental deve ser uma revolução no olhar.

Foi assim em “*A Nova Mulher*” (1967), um documentário sobre

Comentado [E60]: itálico

Comentado [E61]: itálico

a exploração da força de trabalho da mulher latino-americana nos Estados Unidos – que será oportunamente discutido – que revela, além da conhecida face política de Helena, também suas tendências decoloniais, ao questionar o imperialismo estado-unidense confrontado com a questão do gênero.

Em “A Dupla Jornada”, a Mulher Política de Helena Solberg é revelada pelas fissuras no modelo de mulher emergente apontadas no filme: a desromantização da condição de mulher-trabalhadora é urgente em um período em que o trabalho é colocado como privilégio e conquista feminina, sem, entretanto, um olhar crítico sobre as condições deste trabalho e da vida destas mulheres.

Com o premiado *Carmem Miranda, bananas is my business* (1995), um documentário ficcional sobre a vida da estrela, Helena coloca-se politicamente mais uma vez.

Para começar, convida o ator transformista Eric Barreto – que inclusive já interpretou nomes como Gal Costa – para o papel de Carmen Miranda. Com o olhar empático que lhe é característico, faz um trabalho de bricolagem entre ficção e realidade: a história de Carmen Miranda vivida por Eric contrastada com entrevistas de parentes e amigos próximos da estrela e imagens de seu acervo pessoal.

A carga política do filme fica por conta do tensionamento sutil de uma questão preponderante na época e ainda hoje: As relações internacionais entre o Brasil e os Estados Unidos, além de colocar em xeque a relação dúbia entre estrelas de Hollywood e indústria cinematográfica.

Em seu recentíssimo docudrama “Meu útero, Minha vida” (2017), Helena retorna com força à questão política ao discutir a proibição do aborto como questão de saúde pública. Seguindo a linha honesta de suas produções, ela ouve mulheres e especialistas e lança um olhar único sobre as manifestações por liberdade sexual das mulheres no Brasil.

Cabe, neste ponto, inclusive, um brevíssimo comentário acerca da receptividade do público e crítica brasileiros à Helena documentarista.

Nas principais bibliografias sobre cinema do acervo brasileiro, bem como na maioria das pesquisas acadêmicas, o nome de Eduardo Coutinho é mencionado como grande documentarista brasileiro contemporâneo, o que, de modo algum, é uma menção injusta.

O estilo documental de Coutinho envolve escuta e emolduramento de histórias reais que flertam com a poesia e tem uma importância inquestionável para o cinema documental brasileiro.

O estilo de Helena, por seu turno, envolve a escuta empática e a interação entre equipe e entrevistadas, além de estar atravessado, permanentemente, por discussões de gênero.

Por qual razão o documentário de Eduardo Coutinho aparece nas bibliografias e pesquisas acadêmicas tão mais expressivamente que o documentário de Helena Solberg? Por qual razão os filmes de Helena Solberg não foram valorizados e reconhecidos durante o Cinema Novo, nem mesmo passado o seu apogeu?

A presente pesquisa não pretende – tampouco seria possível – responder a tal questão, mas pudemos ao menos lançar uma fresta de luz sobre tão inexplorada discussão.

2.2.2 A mulher feminista

Embora frases assertivas e taxativas como esta sejam contra recomendadas em pesquisas acadêmicas, é possível dizer, sem exagero, que todas as personagens de Helena Solberg têm traços feministas, mesmo as personagens da vida real construídas em seus docudramas.

Ainda nos filmes e documentários cujas temáticas não envolvem diretamente as questões de gênero – já mencionamos a variedade temática e estética de Helena -, estas questões são sutil e eficientemente exploradas.

Em *Carmen Miranda, bananas is my business* (1995), por exemplo, um docudrama baseado na vida de Carmen Miranda, há uma inclinação para a exploração de seu legado enquanto artista, enquanto mulher e sobretudo enquanto mulher artista.

As relações entre arte e poder são impecavelmente colocadas – com um ator transformista impresso na tela. Em vez de mais um documentário bibliográfico, o que Helena Solberg fez foi contar a história de Carmen como um ponto de partida, entre outras coisas, para a importante discussão sobre relações internacionais entre o Brasil e os Estados Unidos e o imperialismo norte- americano.

Os documentários brasileiros, aliás – e sobretudo a “grande”

mídia em suas manchetes – costumam retratar Carmen Miranda como um protótipo de brasilidade (e, conseqüentemente, de sensualidade).

O olhar de Helena Solberg sobre esta artista é, portanto, incomum.

As personas feministas narradas mais expressivamente por Helena, entretanto, são outras: as verdadeiras precursoras do Feminismo Liberal nos Estados Unidos, no documentário *The Emerging Woman* (1967).

O docudrama, montado a partir de fotografias históricas e uma voz *off* que narra a história dos 170 anos do feminismo nos EUA, foi produzido enquanto Helena Solberg vivia no país e apresenta grandes mulheres e grandes momentos do LibFem no primeiro mundo, trazendo também os recortes necessários (raça e classe) e sem perder de vista as questões da mulher latino-americana, também explorada pela cineasta em outros de seus filmes, o que lhe confere traços decoloniais. As questões de raça e classe, aliás, permeiam todos os filmes de Helena Solberg, revelando |responsabilidade social e muita sensibilidade.

O mais recente de seus docudramas talvez seja também o mais feminista deles: *Meu útero, Minha Vida*¹ (2017) é um documentário sobre a proibição do aborto e seus efeitos nocivos na vida das mulheres brasileiras.

O documentário traz embutido inevitavelmente em si o recado claro: As leis do meu país não podem me violentar.

Em um momento de acirradas discussões sobre direito ao corpo e abortos clandestinos como questão de saúde pública,

Comentado [E62]: itálico

Comentado [E63]: revelando

é dispensável mencionar a importância da discussão trazida por Helena em seu filme. A forma como essa discussão é colocada, entretanto, não dispensa menção: Helena Solberg não fala contra o aborto, ela deixa que as mulheres o façam.

Os Intelectuais e o Poder - Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, uma das principais obras da filosofia contemporânea, trata de modo incisivo das subalternidades e das teorias da representação. Isto nos interessa tendo em vista que o objeto central desta pesquisa envolve diretamente a representação do subalterno no cinema – neste caso específico, a mulher latino-americana.

Tal obra pode ser sintetizada, para os fins desta pesquisa, em uma informação assertiva: é preciso que o intelectual, ao invés de falar, ofereça condições para que o próprio subalterno o faça, como procede Helena em seu processo criativo cinematográfico.

Vejamos:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: Ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, 1998 p. 2)

Os recortes de classe e raça estão também presentes no documentário, que paraleliza o aborto feito pelas mulheres ricas ao aborto feito pelas mulheres pobres, com um claro

Comentado [E64]: unificar. Data?

Comentado [E65]: Ano?

objetivo comparativo e retórico. Do mesmo modo está presente, com mais ou menos força/sutileza, o feminismo na obra de Helena Solberg.

2.2.3 A mulher existencialista

Os filmes de Solberg, tanto na ficção quanto no documentário, envolvem invariavelmente complexas questões existenciais sutilmente colocadas pela cineasta.

Nos documentários *A Entrevista* (1966), *The Doubly Day* (1967) e *The Emerging Woman* (1969), por exemplo, as maiores questões existenciais femininas são postas na tela através do drama documental.

A Entrevista traz a complexidade da questão do casamento para mulheres de classe média da década de 60 – muitas delas tendo, pela primeira vez, a chance de expressar essas questões confortavelmente e anonimamente, dada a necessidade de anonimato causada pelo moralismo exacerbado da época.

As questões existenciais são exploradas de modo mais abrangente, entretanto, na ficção.

Em *Vida de Menina* (2004), o primeiro longa de ficção da diretora brasileira, uma adaptação de “Minha vida de menina”, de Helena Movley, a protagonista é vetor de diversas questões existenciais em pauta para o feminismo e porque não dizer para a própria existência humana.

A corajosa Helena, protagonista do longa, é uma adolescente que vive na Diamantina-MG pós-escravocrata e escreve um diário sobre suas vivências cotidianas que, apesar de

aparentemente banais, envolvem questões importantes como desobediência civil e autonomia feminina.

Diferente das outras meninas de sua idade e de sua época, Helena Movley não **não** se importa com a delicadeza necessária aos modos femininos para a época, não tem sua vida e seus sonhos baseados em um homem e sobretudo não se cala. Não raro, há cenas da corajosa menina defendendo suas crenças e a memória de seu avô.

Deste modo, há o apagamento sutil da centralidade dos personagens masculinos nas narrativas femininas no cinema brasileiro: mulheres que apenas vivem tramas que dificilmente existiriam se não houvesse o personagem masculino que as complementasse.

A trama principal da pequena Helena é vencer seus próprios monstros através da escrita. Apesar de incentivada a escrever por um professor homem, a escolha final é da própria Helena, em torno de quem a trama de fato acontece.

Por se tratar de uma Diamantina pós-escravocrata, pensamos na necessidade de uma abordagem mais cuidadosa das questões raciais nesta ficção, obedecendo à tradição de fazer recortes da obra de Helena Solberg. Entretanto, a única personagem negra é secundária e amiga da protagonista.

As questões familiares, entretanto, são trazidas à tona nesta ficção com a mesma força com que são trazidas pela mesma cineasta em seus docudramas: o casamento difícil dos pais de Helena Movley, a pressão familiar para que ela se adeque ao padrão das adolescentes de sua época e o desejo libertário florescendo através da escrita em uma adolescente curiosa.

O olhar sobre a própria Diamantina, inclusive, se apresenta no filme como um ato político, dada a necessidade de valorização das locações e das histórias brasileiras no cinema; Anita Simis ressalva:

Devido à fraqueza da indústria cinematográfica nacional e à consequente invasão de películas alienígenas, a infância e adolescência brasileira conhecem melhor, em detalhes, os costumes e a história do farwest do que idênticos valores de agrupamentos brasileiros. As ruas de Chicago são mais familiares às grandes plateias do que as veredas sertanejas perdidas no interior. O estilo de vida, quer nas grandes cidades ou pequenos núcleos populosos, vem sofrendo influência marcante do cinema, completada pelo rádio. (p. 265)

As questões existenciais ligadas ao universo feminino são ainda trazidas expressivamente por Helena Solberg em “Simplesmente Jane”.

O documentário em questão nasceu durante as gravações de *The Doubly Day* (1969), quando Helena Solberg conheceu Jane, uma menina que vivia em um internato e seria entrevistada para o filme.

A entrevista, entretanto, tocou tão profundamente Helena que a cineasta decidiu fazer um filme inteiro sobre a história de Jane.

Essa história foi construída ao estilo Helena Solberg de fazer cinema: oferecendo à própria Jane a oportunidade de fazer de

Comentado [E67]: Simis (data?????)

sua dor, arte,

No final daquilo tudo, quando eu estava terminando a entrevista, eu disse para ela: “Mas Jane, o que você queria ter sido na vida mesmo?”, aí ela disse: “Simplesmente Jane”. Eu fiquei assim... quase tive um ataque de lágrimas.

Comentado [E68]: :

3. ANÁLISES FÍLMICAS

3.1 Breves considerações sobre a análise fílmica

É amplo o conceito de análises fílmicas trazido pela literatura ocidental contemporânea maciça, pois engloba os vários discursos a respeito dos filmes

– sejam eles científicos, usuais (em forma de comentários em fóruns sobre cinema, por exemplo), ou mesmo publicitários.

No presente trabalho, entretanto, lançamos mão da análise fílmica enquanto recurso acadêmico, para, através dela, alcançar a estética da diferenciação presente nos filmes de Helena Solberg.

E, para esta finalidade, analisar um filme significa realmente decompô-lo, dissecar seus elementos a fim de compreender seus processos, esmiuçá-lo, enfim. Para tanto, grandes autores de cinema dissertam sobre metodologias de análise fílmica, o que diferencia a análise acadêmica das demais.

Diferentemente da crítica – que procura, frequentemente, atribuir juízo de valor ao filme – a análise pretende apenas

compreendê-lo, interpretá-lo, transvê-lo. Por isso mesmo reforçamos algumas vezes ao longo deste trabalho que não pretendemos lançar um olhar de militância sobre a obra de Helena Solberg, muito embora seus filmes tragam isto essencialmente enquanto discurso que parte de uma estética da diferenciação.

A análise fílmica não é um fenômeno recente. É, ao contrário, contemporânea ao próprio cinema.

Os primeiros escritos ligados às análises fílmicas são de Ricciotto Canudo (1877-1923), quem primeiro atribuiu ao cinema um status de sétima arte. Sua discussão está centrada basicamente no cinema como a arte da vida, como uma expressão visual imediata, uma linguagem universal dotada de potencialidade sensitiva e discursiva.

As análises fílmicas aqui compiladas foram feitas a partir de uma metodologia de análise poética aliada à metodologia de análise da imagem e do som. Observando elementos como a dinâmica da narrativa, o tempo das cenas, a trilha sonora e as mensagens textuais impressas no filme, pretendemos lançar um olhar ao mesmo tempo poético e preciso aos filmes ora analisados.

Francis Vanoye e Anne Golliot Lété, em seu **“Ensaio sobre a Análise Fílmica”** (1994) apontam algumas das principais metodologias de análises fílmicas usuais dentro e fora da Academia. A **análise textual**, derivada do empirismo das décadas de 60/70, considera puramente a estrutura fílmica para atribuir-lhe sentido, isto é, procuram traduzir o discurso inscrito no filme. É indicada para filmes narrativos, e tem a

Comentado [E69]: unificar

enorme desvantagem do desprezo à riqueza visual do filme – enquadramento, uso da iluminação, entre tantos outros recursos possíveis, de modo que tal metodologia, embora útil em muitos casos, não interessa a este trabalho: embora, através da estética, Helena Solberg imprima um discurso em seus filmes, aqui nos interessa especificamente a própria estética enquanto objeto de estudo.

Por isso mesmo resolvemos, no presente trabalho, aliar a **metodologia poética** – essencial para o tipo de análise que queremos propor, como veremos a seguir – à **metodologia de análise da imagem e do som**.

A análise da imagem e do som compreende o filme como uma forma de expressão – exatamente como entendemos, neste trabalho, a relação entre estética da diferenciação e a obra de Helena Solberg -, e atém-se a todos os detalhes do que se denomina *audiovisual*: planos, enquadramento, fotografia, iluminação, angulação.

Entendemos que esse tipo de análise é essencial a este trabalho, que propõe a transver um aspecto estético na obra da Helena Solberg – ainda que, através da estética, se mostre uma forma potente de discurso -, e descobrir como esse olhar do Outro penetra o fazer cinematográfico.

Analisar o olhar do diretor é, por óbvio, analisar os meandros pelos quais ele se deu e os recursos aos quais recorreu, e isso só nos é permitido através da metodologia de análise da imagem e do som.

Ainda para VANOYE e LÈTÈ (1994), analisar um filme é mais do que *revê-lo*, é “examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma

atitude com relação ao objeto- filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.” (p.12)

Os autores deixam claro, entretanto, que analisar um filme vai além de vê-lo e revê-lo tecnicamente, pois implica também em movê-lo, à medida em que move suas significações e seus impactos – o que fortalece a ideia de relação autor-obra-espectador explorada nos capítulos anteriores deste trabalho.

Há ainda outras metodologias apresentadas por outros autores, dentre as quais destacamos a **metodologia poética**, de autoria de Wilson Gomes (2004), que se apresenta enquanto a metodologia mais adequada ao que pretende este trabalho, pois entende o filme como uma *criação de efeitos*, e é disso que trata, afinal, o cinema psicanalítico que tanto discutimos até aqui para compreendermos o conceito de estética da diferenciação.

Conforme já restou demonstrado, a experiência fílmica é, de fato, uma criação de efeitos, pois há uma relação clara e inevitável entre criadores-obra- espectador – eis, portanto, a magia do cinema.

A metodologia poética pretende: a) enumerar os efeitos da experiência fílmica, identificando os sentidos que o filme traz naquela experiência em particular e as sensações que é capaz de produzir no momento em que é visto/ b) a partir dos

efeitos, buscar identificar por quais caminhos e recursos eles foram construídos (o que faz com que haja ainda mais sentido em aliar a análise da imagem e do som à análise poética).

Ademais, levaremos em conta, nas análises a seguir, a filmografia e a trajetória da cineasta, que já exploramos suficientemente no capítulo anterior, por entendermos que, sob o ponto de vista da estética da diferenciação, vida e obra de uma cineasta nas condições de Helena Solberg – mulher, latino- americana e ex-presa como comunista – são indissociáveis.

Deste modo, através da metodologia poética aliada à análise da imagem e do som, pretendemos observar de que maneira a condição de mulher latino- americana de Helena Solberg influenciou seu olhar, e, para além disso, como é possível existir uma estética própria que diferencia discursos e olhares no cinema, em especial sob a ótica do gênero.

3.2 A *Entrevista*

Título (em português): A

Entrevista Título original: A

Entrevista

Ano: 1967

País: Brasil

Gênero: Documentário

Duração: 20'

Sinopse: "Uma crítica aos valores sociais de mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro".

(HBH/QCCB) Fonte: Cinemateca Brasileira

Uma mulher organiza uma casa. Usando apenas uma camisa larga, com um semblante de conformismo em preto e branco, ela arruma objetos como quem cumpre uma rotina e interage com perfumes, sapatos e itens de beleza em geral. A câmera a vê rotineiramente, sem grandes suspenses ou contorcionismos, transmitindo uma ideia de cotidiano.



A Entrevista (1967)

Voz off: “Uma mulher precisa estar socialmente perfeita para que seu marido a aceite (...) ela precisa ler muito, ela precisa ter uma cultura muito grande, mas ela não precisa se dedicar a alguma coisa.”

A voz *off* é de uma das entrevistadas do doc-ficção, anônima como todas elas. O filme é o compilado de uma seleção entre setenta entrevistas com mulheres de 19 a 27 anos da sociedade carioca de classe média alta.

Depois da primeira cena – que denuncia sutilmente o peso do filme e seus tensionamentos –, a abertura é também precisa: fotografias em preto e branco de mulheres com seus filhos e

Comentado [E70]: itálico

Comentado [E71]: itálico

fotos de família, imagens de bonecas e canções de ninar, parabéns-pra-você, crianças cantando em um coral, votos nupciais e a sempre presente voz off que contraria propositalmente toda romantização proposta pela imagem. A voz em questão parece a voz de uma bruxa, retirada de um desenho animado macabro, e diz *“vou esperar as outras fadas fazerem suas profecias, pra eu fazer a minha.”* Enquanto isso, bonecas sem olhos são exibidas em preto e branco.

Um dos tantos recursos aos quais Helena Solberg lança mão ao imprimir a estética da diferenciação em sua obra é este conflito proposital entre som e imagem, que causa choque ao telespectador. Dizer uma coisa com a imagem e, com o som, dizer exatamente o contrário, causa em quem assiste um curto circuito necessário para que a crítica à sociedade burguesa da década de 70, proposta no filme pela autora, chegue ao espectador afiada como se pretende.

As mulheres entrevistadas no filme são anônimas, por isso, pressupõe-se, dizem o que pensam de fato, sem medo de represálias ou julgamentos. O filme é construído em cima de seus depoimentos como vozes off, e os recursos imagéticos ficam por conta ora de fotos e vídeos históricos, ora de cenas de ficção com uma protagonista tipicamente carioca, de aproximadamente trinta anos, que é quem aparece organizando o lar na primeira cena.

Apesar de tratar-se de um documentário, portanto, há uma personagem de ficção com história e linearidade próprias, que, propositalmente – como um recurso marcante de Helena Solberg – por vezes entram em choque com o que é dito nos

depoimentos. Isto enquadra *A Entrevista* (1967) na novíssima denominação doc-ficção, aqueles filmes que transitam entre o documental e o roteiro ficcional, como sugere o nome.

A mulher em questão, que não tem um nome e não tem uma voz, mas de cuja figura é essencial e representativa no que tange àquilo que o filme busca criticar, sai e vai à praia. O olhar lançado pela câmera ao seu corpo permanece costumaz; à cena em que ela despretensiosamente passa protetor solar no corpo não é dada nenhuma significação além da óbvia: um ser humano passando protetor solar no corpo.

Essa despretensão proposital, que quase se acha em um paradoxo, é, ao nosso ver, reflexo da estética da diferenciação na obra sob análise. A naturalização do corpo da mulher enquanto humano – e não enquanto um objeto ora sexualizado, ora idealizado, como se via no cinema maistream até então, - é uma pequena revolução cinematográfica que um olhar masculino até então – e nem mesmo depois disto – fizera.

Enquanto a vida da mulher burguesa é escancarada nas cenas de ficção – uma mulher indo à praia, caminhando e fazendo compras – os depoimentos em voz off passam a versar sobre sexualidade. A mulher escolhe chapéus e segue para a praia. Nenhum som além da voz *off*.

Comentado [E72]: itálico



A Entrevista (1967)

“A experiência sexual é tremendamente integrativa (...) tem sociedades em que homens e mulheres são igualmente agressivos em um contexto sexual. Tem sociedades em que a mulher é que é agressiva. O homem é que é o passivo. Isso tudo tá ligado a um grande complexo cultural, desde a atividade econômica até a maneira de socializar.”

Embora não denominasse, a emissora do depoimento em questão referiu-se à cultura patriarcal em seu conceito mais essencial.

O formato do documentário ficcional, que permite às mulheres entrevistadas o anonimato, e, talvez por isso, lhes retira a máxima franqueza, dá vazão aos mais diversos discursos, do mais conservador ao mais progressista, como é o caso da cena ora descrita.

Notadamente, já existe, nas mulheres da classe média carioca da década de setenta, a ideia de cultura patriarcal e a consciência de casamento enquanto dominação. Entretanto, a romantização deste tema – e de outros tabus, como sexo e virgindade – também se faz presente em outros plurais

depoimentos inclusos no filme, essencialmente democrático, e que, em que pese não tensionar questões importantes como raça e classe, coloca-se a partir de seu próprio lugar, e deixa claro, desde o princípio, que trata de uma parcela específica de mulheres, com um recorte social, temporal e de raça também bastante específico.

A consciência da mulher de classe média alta dos anos 70 acerca de sua condição foi escancarada em depoimentos cortantes, e, por vezes – dada a época em que foram publicados – surpreendentes.

Na mesma cena em que a personagem vai à praia, prossegue o depoimento em voz *off*:

Você tem que ser bem... bem racional, ver os problemas bem claros, e até que ponto certo tipo de contato sexual que você sabe que não vai poder levar a uma total... satisfação. Então, isso é uma coisa que é traumatizante, profundamente traumatizante. Você vai ter que se dosar, você vai ter que se inibir conscientemente, sabendo que você tá fazendo aquilo, você está fazendo aquilo com um fim, entende? Com um fim determinado. Por mim, eu não sei... eu preferiria casar virgem.

Notadamente, o “fim” ao qual a depoente se refere é o próprio casamento, que conferiu – e ainda confere – à mulher um status social, certa respeitabilidade diante dos outros. O olhar

Comentado [E73]: itálico

de Helena Solberg, e os recursos através dos quais tornou-se possível que mulheres reais falassem francamente sobre seus tabus, fez com que, em plena década de 70, mulheres comuns quebrassem seus principais tabus em frente a uma câmera. A isso chamamos o poder discursivo do cinema.

A cena seguinte é um homem atlético jogando tênis e surfando livremente na praia. A voz off, contrastando com a liberdade masculina estampada na imagem, denota a castração feminina em sua face mais cruel.

“Eu sei o que quero em relação à minha vocação... Mas ao amor eu não sei. Eu tenho medo de gostar de um homem, entendeu? (...) pra mim o casamento é um sacramento, é algo sagrado.”

A Entrevista é um providencial exemplo de como o cinema pode cumprir com maestria uma de suas tantas funções que é testemunhar a história. Através de um olhar feminino, e permeado por vozes femininas, o filme retrata a consciência das mulheres daquela época de forma tão cristalina que, para o nosso olhar contemporâneo, beira o caricato.

“Eu acho que a mulher se inicia sexualmente dentro de um papel passivo. (...) ela gosta, não tem porque resistir... ou tem, mas ela não resiste.”

O conservadorismo presente nos depoimentos – como se é de esperar, levando-se em consideração o contexto social da época, - entretanto, não é unânime. Como dissemos, outras vozes soam no filme.

Segue uma cena em que, enquanto a personagem é

maquiada por outrem para o próprio casamento, uma das entrevistadas confessa, em voz off:

“Eu tenho horror de ser dominada por um homem.”



A Entrevista (1967)

Noutra altura do filme, outra depoente coloca uma opinião exatamente contrária:

“A independência exagerada nunca dá certo. Uma mulher só é completamente realizada quando se casa.”

A pluralidade de discursos facilitada pelo formato do filme e construída sob a estética da diferenciação de Helena Solberg permite-nos traçar um panorama acerca do também plural imaginário daquele grupo de mulheres entrevistadas para o filme, e nos permitem, ainda hoje, analisa-los e contextualizá-los com a evolução do pensamento feminino libertário e a história do levante feminino no Brasil e no mundo.

Além de preponderante para o tom do filme, o formato do doc-ficção dá ao expectador uma impressão de intimidade com a personagem e as mulheres entrevistadas, como se não houvesse distância ou barreira na comunicação.

O sentimento de empatia que me é causado subsiste a despeito da diferença gritante de consciência entre a geração dos anos 70 e esta geração na qual estou inclusa.

O sentimento é de se estar em uma roda de conversa com as mulheres que viveram antes de você – e esse sentimento é o grande propulsor da empatia. As mulheres que depõem têm, maciçamente, um discurso corajoso e seguro, - decerto em razão do anonimato -, e a franqueza transmitida por suas vozes, somada às cenas caricatas da vida da mulher burguesa do Século XIX traz ao espectador a oportunidade de vislumbrar uma representação muito próxima do real.

A narrativa é, ao mesmo tempo, linear e não linear. As cenas de ficção – exibidas quase todo o tempo enquanto ouve-se os depoimentos das mulheres entrevistadas em voz off – têm uma linearidade própria, mas a ordem dos depoimentos não segue qualquer lógica específica, como se o ritmo da “conversa” fosse ditado pela vontade das mulheres entrevistadas.

Esse ritmo é atribuído a um modo próprio de fazer cinema de Helena Solberg, que sempre esteve comprometida com uma espécie fluida de documentário, conferindo liberdade aos entrevistados e descontração ao resultado final.

Essa fluidez, em verdade, não se aplica apenas às pessoas que a cineasta convida para os seus documentários ficcionais, mas também a todos os fatos que envolvem a feitura do filme. Exemplo disso é o documentário *Simplesmente Jane*, de cuja ideia surgiu em 1969, durante as gravações de outro filme documental da cineasta, *The Double Day*. Quando

conheceu a menina, que seria entrevistada para o filme, Helena sentiu que deveria fazer um documentário só para aquela história. E fez. Helena Solberg deixa que o acaso também construa o filme. Esta é uma característica que o cinema hollywoodiano nunca poderá absorver, e compõe, neste caso, o que aqui chamamos de estética da diferenciação.

Notório que os mecanismos de identificação gerados por *A entrevista* são, portanto, bastantes diferentes daqueles utilizados no cinema psicanalítico, ao qual nos referimos no primeiro capítulo: No voyeurismo do cinema *mainstream*, a autoimagem da mulher como o Outro é construída pelo olhar masculino; na estética da diferenciação de Helena Solberg, narrativas reais de mulheres reais são transformadas em um produto capaz de causar identificação em outras mulheres reais.

A montagem das cenas e da trilha sonora – os depoimentos das mulheres entrevistadas – parece ser a grande sacada do filme. O conflito causado pela exibição imagética de uma caricatura – a clássica mulher burguesa do Rio de Janeiro da década de 70 – confrontada com depoimentos em voz off que denunciavam existir a existência de uma consciência coletiva de secundarização naquelas mulheres, remonta de forma muito incisiva aquele grupo naquele espaço de tempo, e deixa ao espectador a tarefa de interpretar a relação entre *raça, classe e gênero* nos meandros do processo de libertação da mulher.

É certo que o filme não abarca todas as mulheres cariocas da

década de 70, tampouco capta com total realismo suas respectivas realidades, e nem poderia. Todo filme documental é um recorte, ou se torna impossível a sua execução.

A escolha da classe alta como objeto fílmico é criticável, mas, para mim, apresenta sentido em si mesma: explorar os discursos de mulheres burguesas é uma forma de criticar, ao mesmo tempo, o conservadorismo machista da época e a própria burguesia, da qual, importa dizer, a própria Helena Solberg fez parte.

Por outro lado, a seleção de depoimentos parece ter sido demasiado minuciosa: dentre setenta entrevistas, pouco mais de dez entram no filme, o que prejudica – mas não invalida – a pluralidade de discursos trazida por *A Entrevista*.



A noiva chega ao próprio casamento. Voz off: *“A virgindade significa alguma coisa pra você? Não, nada.”*

Segue um solo de piano e as cenas do dia do casamento. O semblante da mulher mistura conformismo e alguma curiosidade ao reconhecer seu quarto de núpcias.

“Você pode ser inteiramente fiel emocionalmente e não ser

Comentado [E74]: it.

emocionalmente, ou psicologicamente. Ou não fazer o ato, mas ter todo o sentimento, e a vontade, e a malícia de uma traição sem passar por uma traição.”

Confrontado à cena da mulher em seu quarto de núpcias, este depoimento se traduz em um choque de realidade: a crise em que a monogamia cairia a partir dos anos 2000 já começava na percepção sutil de algumas mulheres de que o casamento, nestes moldes, é uma instituição de controle da liberdade individual da mulher. Quando uma mulher casada confessa que é impossível ser fiel emocionalmente, fica claro que a



monogamia não é um impulso natural, mas uma imposição, no que se refere à mulher: para o homem, o adultério é socialmente perdoável, e os cabarés já existiam antes do próprio cinema, para que homens se divertissem um pouco fora de casa.

A noiva caminha pelo corredor. Voz off:

“Você é feliz?”

“Me sinto feliz... mas não tenho nenhum entusiasmo pela vida.”

A sensação causada ao espectador, neste momento específico, pela estética sombria e solitária do corredor da

casa das núpcias da mulher, e pelo peso dos depoimentos em voz off, é de profunda compaixão. A mulher deste século sabe que a “felicidade” à qual se referia a depoente é uma mentira inventada justamente para que não tenhamos entusiasmo por nada – porque o quão longe pode ir uma mulher entusiasmada?

A compaixão é depressa substituída pela resignação. Enquanto a noiva retira o véu na presença do marido, a voz off desnuda que a ingenuidade feminina sempre foi uma lenda.

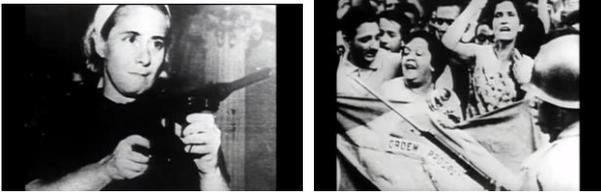
“Eu nunca tive uma ideia romântica do casamento, de jeito nenhum. Eu fiz aquilo porque eu tinha que fazer. Não tinha outro jeito, sabe?”

Então a cena final do filme denuncia que as críticas ali presentes são direcionadas especificamente à relação entre casamento e classe social, e o fundo indissociavelmente político dessa relação. Três segundos de trilha sonora de suspense, e a voz off de um narrador:

“Apoiada pelas entidades femininas MAF e Gandhi, realizou-se em 1964 a marcha da família com Deus pela liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia.



Comentado [E75]: Citação com mais de 3 linhas. Separar da imagem.



Ao fim e ao cabo, o filme termina questionamentos tácitos variados deixados ao espectador: Mulheres foram instrumentalizadas pela burguesia para perpetuarem um sistema que oprime a elas próprias? De que maneira o conservadorismo moldou as mulheres da classe média – classe média esta que, aliás, ainda nos é um tema caro na contemporaneidade – a ponto de mulheres lutarem pela manutenção de sua própria opressão? O que a condição de Outro é capaz de fazer com nossa autoimagem e consequentemente com nossas ideologias? Neste caso, qual a dimensão do abismo político, ideológico e de classe entre a mulher proletária e a mulher burguesa?

O filme não dá respostas, mas faz as perguntas certas, muitas delas que viriam a serem respondidas em outros filmes da carreira de Helena Solberg.

3.3 *Carmen Miranda, Bananas is my business*

Título (em português): Carmen Miranda, bananas são o meu negócio
Título original: *Carmen Miranda, Bananas is my business*

Ano: 1995

País: Brasil

Gênero: Documentário

Duração: 90 minutos

Sinopse: O documentário conta a extraordinária história da estrela brasileira que conquistou a imaginação e o coração do mundo. Carmen Miranda, nascida em Portugal e criada no Brasil, foi uma artista de imenso talento. Já famosa na América do Sul, em 1939 ela é descoberta por Lee Shubert que a leva para os Estados Unidos, onde ela se torna “The Brazilian Bombshell”. Carmen Miranda permanece como a mais famosa brasileira a conquistar as telas do cinema. No entanto, para os norte-americanos era mais conhecida como uma figura caricata que carregava um enorme cacho de bananas na cabeça. O filme tenta resgatá-la dessa trama, devolvendo-lhe o que há de mais fundamental: sua identidade.

A cena pré-abertura do filme é claramente uma cena de ficção. Uma mulher

Como é comum nos documentários de Helena Solberg – que se adequam mais ao gênero doc-ficção, como aqui já dito -, Carmen Miranda, *Bananas is my Business* (1995) começa com uma contextualização histórica: manchetes de jornais no Brasil e nos Estados Unidos são exibidas, mesmo antes de o espectador ser apresentado à protagonista.



A grande pergunta do filme – Helena trabalha mais frequentemente com perguntas do que com respostas – é deixada ao espectador já nas primeiras cenas: Seria Carmen Miranda apenas uma arma do imperialismo norte- americano? Ou haveria um outro lado da história que precisamos conhecer?

Seguem manchetes de jornal que noticiam a morte de Carmen Miranda. O mais lógico é que um documentário ficcional post mortem comece pelo fim, mas a cena seguinte – uma narração ficcional, mas baseada em fatos reais da biografia da estrela – conta a história de uma Carmen bem viva.

A não linearidade do tempo do filme decerto não compromete a coerência da narrativa, muito pelo contrário: a história vai sendo contada de modo que o espectador primeiro conheça a Carmen mulher, humana, antes de se darem conta da emblemática e caricata figura na qual ela fora fatalmente transformada por Hollywood.

A narradora comenta o ressentimento dos fãs brasileiros

quando Carmen Miranda resolve partir para Nova York pela primeira vez. O tom é de uma fã órfã de seu ídolo. Segue cena da Carmen caricata da qual os fãs certamente guardavam desgosto, dançando com frutas na cabeça em um programa de TV norte-americano.



A montagem do filme é, especialmente neste caso, uma forma própria de discurso. A maneira como a Carmen Miranda do imaginário brasileiro é contraposta à Carmen Miranda usada como joguete de guerra pelo imperialismo norte-americano cria no espectador um resultado sensível interessante: ao passo em que se pode sentir certo descontentamento pela postura ingênua assumida pela cantora, tem-se por ela também alguma empatia, porque Helena lança sobre Carmen Miranda um olhar não-midiático, um olhar sensível e, sobretudo, humano – certamente por isso a necessidade de um doc-ficcional, com mais liberdade para criar uma narrativa contra hegemônica a partir de fatos reais.

Enquanto a narração segue com fatos e curiosidades sobre o início da carreira de Carmen Miranda, pequenas caricaturas da cantora são exibidas na tela. As caricaturas são moventes – como a própria personagem; retiram e recolocam as flores na cabeça, mudam a roupa e o semblante, movem-se e transformam-se ao bel prazer das mãos que as controlam. O recado da cena é claro: Carmen Miranda se tornaria um mito no mundo inteiro depois de ser eleita como a embaixatriz das boas relações entre a América Latina – não só o Brasil, mas toda a América Latina! – e os Estados Unidos da América, como o filme da conta de mostrar nas cenas seguintes.

Segue-se, então, uma cena em que Carmen volta à sua cidade natal. É uma cena ficcional, porque o momento certamente não fora registrado, mas baseia-se na história



que contam os jornais: para seus conterrâneos, Carmen era uma espécie de Deus – embora fosse, de fato, um Deus traidor para alguns. A cena é profética. Carmen sobe o monte perto de uma igreja e é ovacionada pela multidão. A angulação da câmera confere-lhe um ar de grandeza, e a agitação da multidão dá conta de demonstrar como sua presença perturbava o pacato lugar.

O primeiro depoimento real é da irmã de Carmen Miranda, alegando categoricamente sua nacionalidade portuguesa. “Carmen nasceu em Portugal. Filha de portugueses. É portuguesa”, diz a mulher incisivamente enquanto mostra fotos antigas da família e conta detalhes sobre o nascimento da caçula que se tornaria uma estrela mundialmente famosa.

Enquanto o depoimento apresenta o leitor ao nascimento desta estrela, imagens de santas aparecem na tela. A intrínseca relação de questionamento de Helena Solberg com o catolicismo faz com que este seja tema recorrente em seus filmes. A oposição de uma Carmen sonhadora a uma família tradicional é um recurso que também aproxima o espectador da personagem.



O ponto tensionado nesta cena – seja pelo olhar da diretora, seja pela leitura possível do espectador, é, sem dúvida, o paradoxo da figura de Carmen Miranda como representante da América Latina para o primeiro mundo: de que forma a

crítica de hoje conceberia uma mulher branca, de origem europeia, usando roupas de vendedoras de frutas baianas como uma caricatura de brasilidade em solo estrangeiro?

Com muita animosidade, decerto, e, na época, essa animosidade já também existia. O descontentamento dos fãs brasileiros com a *americanização* de Carmen Miranda é, ao fundo, um descontentamento com sua decisão de representar o Brasil a partir de sua própria ideia de brasilidade, só que pouco sofisticado em seu discurso. Neste ponto, a ideia de representação ganha muitas ramificações e possibilidades que são deixadas ao espectador ao longo do filme.

“Eu sempre penso no que se perde quando somos vistos pelos olhos estrangeiros...” diz a própria Carmen em entrevista, e a ideia do outro passa a aparecer mais nitidamente neste filme apontado pela crítica como anti-imperialista e anti-colonialista.

Surge a pergunta: mas como uma mulher nascida na Europa pode ter sido socializada enquanto latina?

Seguem em resposta cenas da infância de Carmen Miranda no Rio de Janeiro. *“Ela se criou no Brasil, nasceu em Portugal*



por acaso...” conta a irmã. *“Era uma menina crescendo no*

Rio.”

A menina que crescia no Rio atraía olhares pela beleza e pela graciosidade. Trabalhando em uma loja de chapéus, fez crescer a freguesia, até ser convidada por uma cliente a cantar em uma festa. Quando foi “descoberta”, o samba estava então em ascensão, e os dois uniram-se em um matrimônio que o mundo inteiro testemunhou. Nascia a Carmen Miranda como figura de brasilidade plástica que atravessaria os séculos.

A irmã conta ainda pequenas curiosidades – que também aproximam o expectador da personagem-humana, e não da personagem-mito -, como o fato de Carmen não tomar sorvete para não estragar a voz.

O primeiro namorado de Carmen Miranda passa a falar, notadamente emocionado. *“Ela foi a mulher que mais amei na vida.”*



Namoraram durante cinco anos, quando Carmen ainda não era uma estrela. Ele era campeão de remo do Rio de Janeiro e conheceu a graciosa Maria do Carmo quando ela ainda

trabalhava na loja de chapéus. Descreve-na como “uma mulher modesta, de família modesta”. Comenta sua paixão por ser fotografada mesmo antes de ser uma estrela, e lê um trecho de uma carta que Carmen lhe escreveu:

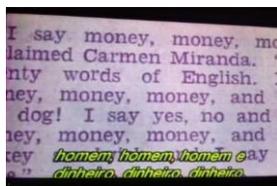
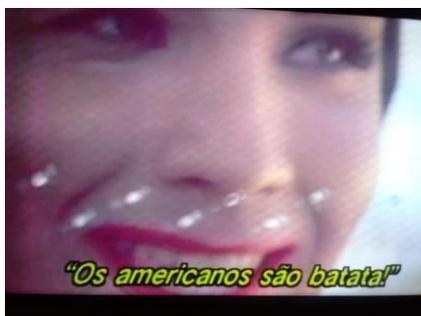
“Eu quisera ser rica para fazer de ti um príncipe”, escreveu a mulher que não esperava ser salva: esperava salvar o outro.

Segue narração ficcional sobre os óbices encontrados por Carmen Miranda na música, um “mundo de homens”, especialmente àquela época. A narração ficcional é, em si, a criação de um simulacro do que seria a versão da própria Carmen Miranda acaso pudesse narrar a própria história; para o expectador mais atento, o recurso soa estranho – como pode falar um Outro que literalmente já não tem voz? - no mínimo, mas é permitido pelo gênero (doc- ficcional) e comum no estilo de Helena Solberg.

As primeiras músicas interpretadas por Carmen Miranda a fazerem sucesso nas rádios e nos programas gringos de TV passam a ser o foco da narrativa. Os compositores das músicas contam suas histórias e interpretam-nas diante das câmeras.

Conta-se com brevidade a transição de Maria do Carmo a Carmen Miranda. Para selar seu papel de embaixatriz da boa vizinhança entre América Latina e Estados Unidos em um mundo pós-guerra, Getúlio Vargas passa a apoiá-la de perto. Interesses políticos maculam a arte porque os políticos sabem que a arte é a única capaz de mexer, de fato, com o que se concebe como consciência popular.

A reação de Carmen Miranda diante deste joguete não foi diferente do que teria sido a reação de qualquer menina de família modesta que sempre sonhara em ser uma estrela: sua ingenuidade faz-se latente para gringos e para brasileiros. Em sua primeira entrevista em Nova York beira o patético. “*Conheço poucas palavras em inglês. Man. Money. Man. Man. Money. Man. Money.*”



Este Outro que Carmen busca representar não é um Brasil real, - por óbvio, isto não é um cachimbo - mas, enquanto simulacro, cumpre seu papel. O “Outro” que o primeiro mundo quer ver é mesmo este: ingênuo, deslumbrado, caricato, confortável, e que não apresente qualquer perigo para o

Poder.

Ao ouvir um crítico de música americano da época, o filme tensiona a questão da língua: *“Ela poderia cantar em japonês, todos a amariam da mesma forma... Não era a música, era ela.”*

A “magia” que muitos atribuíam à figura de Carmen Miranda talvez possa ser explicada por uma matemática simples: carisma e uma bela imagem. Carmen era a mulher sempre sensual e feliz, a felicidade abobalhada que estrangeiro gosta de ver; a mulher tropical, dançante, leve, primaveril.

Seu deslumbramento, entretanto, resulta em um eminente – apesar de passageiro – fracasso. Ao apresentar uma versão americana de suas músicas, Carmen é vaiada, o que, segundo um companheiro de banda próximo, é terrível para a cantora, que, no entanto, dá a volta por cima: para reafirmar sua brasilidade, lança *“Disseram que eu voltei americanizada”*, lembrada imediatamente pelo documentário.

*Me disseram que eu voltei americanizada/
Com o burro do dinheiro/
Que estou muito rica/
Que não suporto mais o breque do pandeiro/
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca/
Disseram que com as mãos/
Estou preocupada/
E corre por aí/
Que eu sei certo zum zum/
Que já não tenho molho, ritmo,
nem nada/
E dos balangandans já "nem" existe mais nenhum/
Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno/
Eu posso lá ficar americanizada/
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno/
Topando a noite inteira a velha batucada/
Nas rodas de malandro minhas preferidas/
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca "I love you"/
Enquanto houver Brasil/
Na hora da*

comidas/ Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu.



Depois do golpe do público brasileiro, Carmen Miranda parte novamente para solo estrangeiro. Em Nova York, é novamente ovacionada. Um verdadeiro sucesso no *showbusiness* e também no cinema. *“Todos os homens queriam casar com ela, mas ela não queria ser domada.”*

A crítica de Helena Solberg ao casamento tradicional é forte, frequentemente, - como em *A Entrevista* e *A Nova Mulher*, por exemplo – e está presente em maior ou menor grau nos filmes da cineasta, e não foi diferente em *Carmen Miranda*, *Bananas is my business*. O casamento vem a ser um problema digno de menção da história da estrela, como o documentário tratará de mostrar.

Vale dizer que o modo como Helena Solberg se apropria da história de Carmen Miranda é, no mínimo, honesto: conta-se uma história a partir de um ponto de vista. Isso basta. Ao cinema, isso basta.

Depois de seis meses de volta a Nova York, Maria do Carmo

era a artista mais bem paga de Hollywood e suas pegadas estavam na calçada da fama. A imagem do “Outro” refletida em Carmen Miranda era, sim, uma arma de guerra

– o que inclusive desperta o espectador incisivamente para a possibilidade de se usar o cinema como arma de guerra, dentro e fora do campo do discurso -, mas, para além disso, tratava-se de uma mulher inteligente disposta a fazer o quanto fosse necessário para chegar onde queria. E chegou. Fez-se imortal.

No amor, sua história complicava-se, e sua condição de latina, garante uma ex- colega de profissão, é preponderante. *“Americano e Europeu não se envolve com latina.”*

A figura de Carmen Mirante, forte e incisiva, não era exatamente uma figura desejável para um casamento, sobretudo por sua extravagância, e sobretudo em solo norte-americano.

Sua carreira fica ameaçada quando a América Latina deixa de interessar aos norte-americanos, e a célebre frase proferida por ela *“eu ganho dinheiro com bananas”*, que inspira o título do filme, faz todo o sentido. O seu sucesso estava na imagem criada a partir dela, e não propriamente em seu talento. A cantora tenta se reinventar no cinema, mas, como é óbvio, o lugar reservado ao Outro no primeiro mundo nunca pode ser demasiado importante, ou ao menos não com alguma autonomia. *“Meu produtor disse que não posso fazer grandes papéis porque ganho dinheiro com bananas”*, declarava.

O ímpeto de seguir seus sonhos fora podado, como, aos olhos de hoje, é óbvio, pelo monstro do imperialismo, como ocorrera com muitas estrelas antes e depois dela, em muitas partes do mundo, como Marilyn Monroe e Brigitti Bardot.

Carmen Miranda então casou-se com seu produtor, a contragosto de sua família e amigos. Ele era conhecido por sua dureza e irritabilidade, e, garantiam alguns, tinha uma personalidade agressiva. Os depoimentos que seguem sobre a Carmen Miranda pós-casamento são desoladores: descreve-se uma mulher abatida, triste, reprimida.

“Ela ficou doente depois do casamento. Ela era muito reprimida, mas disfarçava porque queria parecer sempre feliz.”, diz a irmã com uma estranha naturalidade.

Carmen Miranda continua um sucesso até sua morte, apesar de tudo, mas o drama pessoal que esconde está nitidamente relacionado ao seu casamento: as brigas homéricas com o marido.

“A tristeza pode acabar com a vida de alguém”, diz um amigo próximo, num lamento.

Seguem mais manchetes de jornal e menções a colunas sociais dando conta de mostrar como a mídia brasileira considerava Carmen Miranda sobretudo uma traidora. *“Era como se tivesse sido conquistada por tropas estrangeiras”*, volta a dizer a voz da narradora.

O filme contrapõe o tempo todo imagens da Carmen Miranda mulher e real às imagens da Carmen caricata, quase

ridicularizada, para trazer à tona a questão: de que maneira uma figura midiaticizada pode influir em relações políticas e diplomáticas?

Enquanto isso, o medo de Carmen de voltar ao Brasil depois do episódio das vaias permanecia, mas ela precisava voltar por expressas ordens médicas: seu esgotamento físico e mental era latente, e portanto era indispensável que voltasse à sua terra e se recuperasse dignamente, sobretudo dos holofotes.

Conta-se que nessa época Carmen sofreu com tratamentos psiquiátricos que utilizavam inclusive choques elétricos, mas, cercada pela família e amigos no Brasil, teve uma melhora significativa e chegou a dizer que *“para ser feliz só precisava de um prato de sopa e liberdade para cantar”*, uma frase também imortalizada.

Mas, aparentemente, a estrela continuava querendo mais, e a mídia e a nova vida de casada continuavam a exigir-lhe mais. De volta a Nova York, fez sua última aparição em um programa de TV, onde caiu de joelhos, mas terminou a apresentação – e sua missão, tenha sido ela qual fosse – antes de, enfim, morrer por um colapso nervoso em seu



quarto, com um espelho nas mãos. É esta a cena exibida no início do filme, como vem o espectador, então, a

compreender.

“Carmen Voltou para nós”, diz a voz triste e conformada da narradora, enquanto imagens do sepultamento megalomaniaco são exibidas.

3.4 *Vida de Menina*

Título (em português): Vida de Menina
Título original:

Vida de Menina

Ano: 2003

País: Brasil

Gênero:

Drama

Duração: 1h

41min

Sinopse: Pouco após a abolição da escravatura e a proclamação da república no Brasil, Helena começa a escrever um diário, que revela seu universo e um país adolescente como ela. Neste diário, a menina debocha e desmascara as pretensas virtudes alheias.

O filme é baseado no livro autobiográfico **Minha Vida de Menina**, da escritora mineira Helena Morley, e passeia livremente entre biografia e ficção. A história de Helena, uma adolescente insubmissa e afiada, se passa na Diamantina

Comentado [E77]: Título. unificar

(MG) pós-escravocrata, e muitos são os tensionamentos que o filme em questão promove – não apenas no que se refere ao gênero, mas também à raça e à classe.

Além da crítica à burguesia decadente, que é uma marca de Helena Solberg em seus documentários – e também neste que é seu único filme de ficção -, *Vida de Menina* lança um olhar sobre a branquitude em seu nascedouro, além de questionar dogmas religiosos e sua relação com a (falta de) autonomia feminina.

O filme começa contextualizando o espectador historicamente mesmo antes de apresentar-lhe os personagens, característica da veia documental da diretora. Fotos históricas de Diamantina e um breve relato acerca da recente história da cidade.

“Em 1893 no interior da província uma menina começa a escrever seu diário. O Brasil acabara de abolir a escravatura e proclamar-se a república. E

Diamantina, centro de uma das regiões mais ricas em diamantes do mundo, encontra-se em franca decadência. Em fins do Séc. XIX as lavras se esgotaram. E alguns estrangeiros, que vieram em busca de fortuna, ficaram.”

Segue-se a cena que apresenta a protagonista: em sua primeira comunhão, ela aparenta oito ou nove anos e usa roupas brancas e um véu, assim como todas as garotinhas

Comentado [E78]: Mais de 3 linhas – recuar e tirar aspas.

presentes na igreja. Todas estão ajoelhadas e concentradas no ritual religioso, mas tudo o que se pode ler no semblante de Helena – desde sempre questionadora do catolicismo e dos valores da família cristã - é curiosidade e tensão.



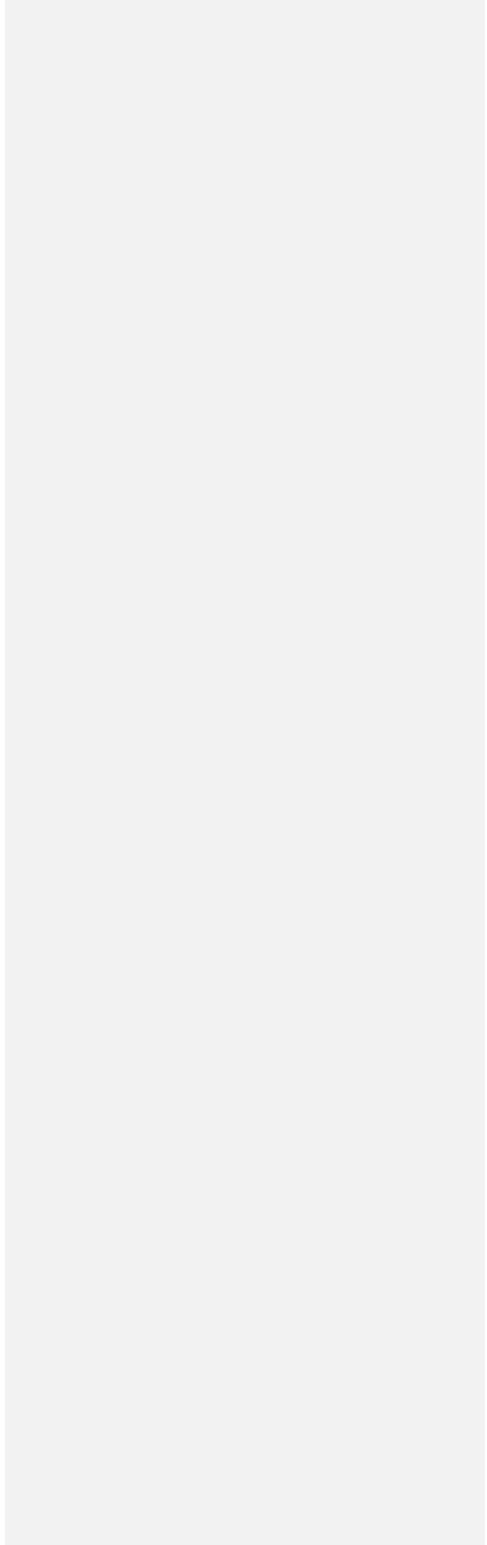
O sermão do padre ganha um tom ligeiramente macabro quando ele fala em céu e inferno. Música sacra.

“Uma vez, uma porção de meninas fez a primeira comunhão como vocês estão fazendo hoje. No momento em que estavam recebendo o sangue e a carne de Jesus, uma delas caiu para trás... morta. O padre explicou que Deus levava aquela menina por ela ser a mais pura. Todas as garotas beijavam a santinha, quando... O que foi que elas viram? O capeta. Arrastando por trás do altar o corpo da pobre desgraadinha.”

Nesta altura, a própria Helena vê pés de menina e fogo por detrás do altar, evidenciando sua imaginação fértil e sua

Comentado [E79]: Recuar e tirar aspas

capacidade de se impressionar com



histórias que envolvem o dualismo céu X inferno, que seria mais tarde novamente explorada no filme.



É com este medo secreto, que não passa de pano de fundo diante da profundidade da personagem, que o filme começa. A abertura já exhibe uma Helena mais velha, entre quatorze e quinze anos, idade esta que se mantém durante todo o filme. Vê-se a inocência despojada de uma Helena de roupas simples e pés no chão, muito magra e desengonçada, com sardas e grandes e curiosos olhos verdes de descendente de europeus.

A condição de neta de imigrantes da protagonista decerto também não é um acaso: é costume de Helena Solberg explorar a relação de mulheres fora de seus países de ancestralidade, *personas* socializadas como Outro duplamente (como faz, por exemplo, em *A Nova Mulher*, filme em que tensiona a situação da mulher latino-americana nos Estados Unidos).

Helena Morley é filha de um sonhador garimpeiro em uma Diamantina que já não tem diamantes, e neta de uma Sinházinha que mantém ex-escravos em sua casa trabalhando em troca de subsistência a fim de enfrentarem o vácuo dos anos que seguiram a publicação da Lei 13 de maio. Sua mãe, Carolina, é uma mulher sem **pulânime** e devota, frequentemente desafiada pela curiosidade da filha. Carolina casara-se por amor, como conta noutra cena a avó de Helena, e não por conveniência, como era costume à época. Pagava por isso um preço alto: ela, seu marido e filhos são rechaçados por pertencerem à parte mais pobre da família, uma vez que, para eles – especialmente para os tios de Helena, de quem falaremos oportunamente, Carolina casara-se mal, com um homem que não encontrava nem empregos, nem diamantes.

Helena é a neta preferida da avó, embora para o resto da família seja vista como esquisita e indesejável. Naná, sua prima, a despeito de ser uma moça belíssima e muito devota, não consegue da avó o mesmo afeto que Helena. Para os valores da família tradicional diamantinense do Século XIX, status social era um atributo importante sobretudo em famílias pós-escravocratas.

A dualidade entre Helena e Naná é proposital, e parte do recurso de oposição ao qual a diretora frequentemente lança mão. Sendo absolutamente diferente de Naná, Helena é o seu *Outro*, e o conservadorismo de uma existe para confirmar a rebeldia da outra.

Em uma sucessão de cenas que transparecem uma

Comentado [E80]: pulânime

competitividade que não passa despercebida entre ambas, o objetivo é evidenciar a Diferença: Helena difere das meninas católicas de sua época, e questiona incansavelmente seus valores, com uma ingenuidade ao mesmo tempo astuta.

Numa das cenas iniciais do filme, um piquenique de família no campo, Naná oferece bolinhos de lama a Helena, tentando começar uma brincadeira. A prima atira-lhe todos os bolinhos no vestido novo. *“Broinhas que da lama vieram, para a lama retornam”.*

A mãe de Naná, irritada, diz que apesar de serem da mesma família, ambas têm uma educação “muito diferente.” “O



melhor é manter distância.”

E assim o filme sela a Diferença de Helena na própria família. Essa diferença era vista como má educação pela parte mais conservadora da família de Helena, mas, aos olhos deste século, e sob o prisma do que aqui chamamos de estética da diferenciação, era intolerância à hipocrisia da família tradicional somada à incoerência juvenil da mente sonhadora da protagonista.

Herdara tal mente sonhadora de seu pai, por quem demonstra muito afeto e admiração, uma vez que ambos cultivam os mesmos valores: afeto acima do dinheiro, sonhos acima das

obrigações. A relação de Helena com seu pai é apresentada também na cena do piquenique, quando ele chega do garimpo com diamantes minúsculos e a menina narra, com alguma devoção:

“Pai! Que saudade! (...) Todos dizem que as lavras de Diamantina estão esgotadas, mas papai não pensa assim. E é um dos poucos que ainda sonha com diamantes.”

Amém destes que já citamos, há a tia Med, personificação caricata da mentalidade provinciana e colonizada que o filme busca criticar. Ela presenteia as sobrinhas com guarda-sóis de marfim que, diz ela, vêm da Inglaterra, e faz questão de ensinar-lhes lições de etiqueta. *“A família de papai é muito estranha. São protestantes. Eles esperam que eu me comporte como uma verdadeira garota inglesa. Como é que uma pessoa que gosta tanto de outra tem jeito de aborrecê-*



la? (...) Tia Med diz que as pessoas daqui são mal-educadas e rudes”, traduz Helena, para quem as lições são verdadeiros fardos, já que a origem inglesa que a família busca afirmar é motivo de chacota para suas colegas de classe.

Helena Morley, assim como sua xará cineasta, resiste à cultura de colonizados e os principais dogmas religiosos e sociais que por entender que isso limita sua liberdade.

Essa Diferença é também notada no olhar que o filme lança à

questão da raça. Na mesma locação do piquenique em família, o diálogo entre Helena e a filha de uma ex-escrava da família e amiga de Helena, Arinda, apresenta ao espectador a mentalidade expansiva da personagem em relação à compreensão do racismo, ainda que sutil.

Helena ficara sem almoço como castigo por ter atirado lama na prima, e providencia uma fruta no pomar; a menina negra, que não tem um nome, se aproxima:

[HELENA] “Eu estava faminta!” [ARINDA] “Você exagerou!”

[HELENA] “Ah, Naná é uma enjoada (...) eu penso que Deus castiga gente educada.”

[ARINDA] “Ah, você é a ovelha negra da família!” [HELENA] Negra é você!

[ARINDA] “Sou negra mas não sou da família e nem sou uma ovelha” [risos]



O diálogo tem um tom inocente de descontração, por detrás do qual se esconde uma crítica cortante ao racismo sutil da sociedade pós-escravocrata da época, na qual Helena, é claro, estava inclusa.

Entretanto, o distanciamento da câmera das duas meninas afastadas do restante da família, as risadas e a naturalidade

com que a questão racial é posta entre ambas confere a Helena Morley certa irmandade com aquela Outra menina, por estarem ambas, guardadas as devidas proporções, no lugar do Outro, e não do sujeito.

O enquadramento, por si, dá a ideia de exclusão. A protagonista não está sentada com a família durante o almoço, assim como sua amiga. Por razões diferentes, ambas não fazem parte daquela conjuntura social.

Noutra cena das duas amigas, ambas discutiam se haveria de existir um mesmo céu para todos ou o céu dos brancos e o céu dos negros, como piamente acreditava a família de Helena.

[ARINDA] Então a gente não vai pro mesmo céu, Helena? [HELENA] Também não devem ser tantos céus assim...

[ARINDA] Eu vou pro céu da minha mãe. Ela dizia que o céu é um só, e Deus é um só.

[HELENA] O céu é esse aqui... em cima da nossa cabeça.



A estética da diferenciação presente na obra de Helena Solberg, entendemos, lança mão de variados recursos que resultam em uma afirmação discursiva de gênero, raça,

classe, anti-imperialismo, crítica à burguesia e à igreja e outros temas que lhe são caros; o recurso da oposição, que aqui já mencionamos, é um deles, e o ato de mostrar com naturalidade e escancaradamente verdades que nos parecem chocantes – como nesta cena ora transcrita - é também um recurso que reconhecemos como presente em muitas de suas obras – como em *The emergin Woman*, em que mulheres negras falam com naturalidade sobre a escravidão.

O recurso da oposição, usado, por exemplo, na exploração da rivalidade entre Helena e sua prima Naná – seu avesso -, está presente também conceitualmente na própria estética do filme. As cores transmitem delicadeza, paz e sutileza, mas a própria existência de Helena Morley é cortante, rebelde e, ao fundo, um tanto quanto triste.

Deste modo, Helena Solberg lança um novo olhar sobre a inocência, como uma inocência que rejeita determinadas convenções que não fazem sentido para tamanha pureza.

Na cena em que Helena Morley e sua avó conversam sobre casamento, essa inocente rebeldia se faz latente.

[AVÓ] Quando me casei, na minha noite de núpcias, seu avô quis chegar perto e eu não deixei (...). Sabe o que ele fez? Deixou-me intocada e viajou. E começou a me escrever cartas... Tão lindas... (...) um dia ele voltou da viagem, e eu me atirei nos braços dele.

[HELENA] E vocês foram felizes?

[AVÓ] Você sabe que essas coisas enfriam... [HELENA] É, mas mãe e

papai...

[AVÓ] Aquilo não é normal. Sua mãe foi a única da família que escolheu marido.

[HELENA] Deu sorte...

[AVÓ] Eu não fui capaz de controlar Carolina.

[HELENA] Se eu não encontrar quem me agrade, não me caso.

[AVÓ] Do jeito que você é, cheia de vontades... Melhor eu começar a pedir a Nossa Senhora desde já.

A rebeldia de Helena estava na vontade de ser exatamente aquilo que era, e de ver a si mesma pelas próprias lentes, e está presente em muitas outras cenas do filme, inclusive com mais força audiovisual.

Quando o tio Geraldo – o tio rico que despreza Helena e sua família – vai visitá-los, a menina sai à porta de casa com uma panela e uma colher, aos berros:

“O tio rico veio visitar o tio pobre! Extra! Extra! Finalmente!”



Na cena, a pobreza do mundo de Helena é contrastada à *finessi* do tio rico, e o grito da personagem na porta de casa soa ao espectador como um grito contra a hipocrisia. O sentimento gerado é de satisfação e adrenalina.

O grito de Helena é, sobretudo, contra os valores tradicionais da sociedade mineira pós-proclamação da República, mesmo inclusa em uma família monarquista e ex-dona de escravos.

O choque entre Helena e a família – que é um dos recursos utilizados pela diretora para construir tal crítica – fica claro em vários momentos do filme, além desta cena ora descrita.

Em uma de suas histórias, a protagonista conta que, quando criança, fora recusada para representar Minas Gerais no aniversário da Proclamação da República; o lugar era de sua prima Naná. Em seu consolo, sua avó lhe disse: *"Isso é festa de gente tonta! República é coisa de gatinha. Gente direita*

não pode tomar parte. Menina inglesa não entra nisso.”

Noutra cena, no casamento de uma das ex-escravas que vivem na propriedade da avó na protagonista, a menina narra: *“Vovó diz que a lei 13 de maio veio trazer liberdade para todos, menos para ela, que vive com a casa infestada de negros, negras velhas e negrinhas.”*

Apesar da naturalidade com que encara a mentalidade da avó – que coincide em muitos pontos, mas não em todos, com a mentalidade do restante da família – Helena não compactua com tais ideias. Certa feita, quando seu pai, monarquista e racista, apanha-lhe escrevendo em páginas de um livro, brada: *“Não se escreve nas páginas de um livro! Se quer escrever, faça um diário como uma moça inglesa”,* ao que a menina não vacila na resposta: *“Pois eu não tenho um diário e nem sou inglesa.”*



Tanta rebeldia acaba por ser canalizada no desejo de Helena Morley de ser protagonista e autora de sua própria narrativa, o que a leva a escrever um diário, que viria a ser publicado como o livro *Minha Vida de Menina*, no qual se baseia esta obra de ficção biográfica.

O desejo de autonarrar-se nasce, é evidente, da condição de Diferença da personagem, mas de modo absolutamente desprezioso. As colegas de classe de Helena – que a detestam – contam ao professor, um homem negro, que a menina não faz as tarefas de casa a contento porque está sempre ocupada com seus “castelos”. Castelos era o nome que Helena dava às histórias que criava. O professor, despertando na menina o que de bom já havia, diz: “Traga-me um dos castelos.”



Ainda que tenha sido a alavanca de despertou Helena Morley para a própria autonarrativa, o professor assume no filme o papel secundário que lhe cabe, e é pequena sua importância ao longo da trama.

A relação de Helena com a escrita é, ao longo de todo o filme, uma relação de despretenção e libertação. Ela conta ao seu diário as coisas que, àquela altura, não contaria a ninguém. *“Eu não tenho vergonha... Porque só quem vai saber é o papel.”*

Apesar da rebeldia, da anarquia e da sede de liberdade, a personagem denota também alguma ingenuidade. Essa característica é evidenciada no filme quando Helena narra as histórias de sua amiga Glorinha, com certo espanto elogioso. *“Minha mãe nunca me deixa ir ao baile de carnaval. A minha amiga Glorinha foi quem me contou tudo, e eu fiquei só imaginando. Ela pôs uma máscara, disfarçou a voz e buliu*



com o próprio pai a noite inteira, a ponto de ele ficar apaixonado! E no dia seguinte ele nem quis comer... Ficou sentado no jardim, suspirando e olhando o vazio. Glorinha divertiu-se à grande. Eu estou besta com essa história até agora.”

O entusiasmo com que Helena conta a história da amiga, e seu apreço pelo desatino, explorado em todo o filme, denuncia que ela desejava secretamente ter a mesma liberdade que Glorinha – porque coragem, como o resto da história trataria de demonstrar, não lhe faltava.

Helena, com toda a sua rebeldia e imensa curiosidade, não era dada ao casamento ou ao amor, mas conhecera Leotino, seu primo da cidade grande – filho do tio rico e detestado por Helena -, com quem a verdadeira Helena Morley viria a se casar, ao fim e ao cabo. O primo contou-lhe sobre Darwinismo e aceitou o convite de Helena para cometer um

pecado.

[HELENA] *Você teria coragem de cometer um pecado mortal?* [LEOTINO] *Qual deles?*

[HELENA] *“Não furtarás”*

E reaparecem correndo ladeira abaixo com um caderninho furtado da mercearia da cidade, que viria a ser o diário de Helena Morley, que inspiraria seu livro, que inspiraria este



filme. *“Onde você estava?”*, pergunta-lhe sua mãe na volta pra casa. *“Eu estava no céu.”* Responde Helena.

A relação de Helena com o pecado, a religião e seus significantes é, durante todo o filme, uma relação de questionamento e desafio. Ao inteirar-se, através do primo, acerca do evolucionismo, fez questão de dizer ao padre que o homem não descende de Adão e Eva, mas dos macacos. *“Eu já desconfiava, mas meu primo confirmou.”*

Cumprido o furto, vai ainda mais longe: furta um broche de

sua mãe – sem o pingente, já que seu pai empenhara-o numa dívida – e troca por uniformes novos no Empório do Mota. Quando conta a verdade à mãe, diz que “foi a Nossa Senhora quem deu a ideia.”

A personagem, até então pulsilânime, demonstra pulso firme e faz com que a filha vá até a lavra contar ao pai o que fizera.

[HELENA] Mas eu vou assim, mãe? A pé? [CAROLINA] Pede outra ideia pra a



O pai, entretanto, não dá a menor atenção ao fato, como não dera até então a menor atenção à família, sempre ocupado em busca de diamantes.

[PAI] Preciso trabalhar

[HELENA] Papai... Vamos embora. Não tem nada aqui.

Helena parece ser a voz da razão em sua família. Talvez por isso seja a neta preferida: sua avó, apesar de conservadora em muitos aspectos, é, no mínimo, uma personagem autêntica. Sentados à mesa, seu filho Geraldo oferece-lhe

uma bebida. *“É popular entre os europeus, mamãe.”* *“Ah, mas eu estou muito velha pra ir atrás do gosto dos outros.”* Helena ri sutilmente.

Quando rouba o diário da mercearia em companhia de seu primo, Helena empolga-se ainda mais em seus castelos, e passa a partilhá-los com sua classe, que parece se divertir com as histórias. Sua principal espectadora, entretanto, é a própria avó, que considera fascinante o ato de escrever. *“Minha avó é uma mulher muito inteligente, mas mal aprendeu a ler e escrever, e acha grande coisa que eu conte as coisas com a pena; engraçado que ela não se admira de eu contar com a boca”*, diz a menina, evidenciando o valor da arte como forma de autonarrativa.

Então, é costume de Helena ler o próprio diário para a sua avó, até que ela adoece e, depois de sete dias acamada, morre ouvindo uma das histórias de Helena. Esta é uma das cenas que arrebatam o espectador: um fio de esperança lhes é dado quando a avó de Helena apresenta uma pequena melhora, mas volta a declinar até morrer em seus braços.

A ideia de morte, entretanto, circundeia todo o filme, seja como mito – a dualidade céu X inferno, por exemplo – seja como ameaça real, de modo que o espectador está preparado para tal golpe.



As cores do filme se fazem então mais tristes, e o silêncio que se segue após esta cena é o tiro de misericórdia para o espectador.

No leito de morte, sua avó lhe devolve o broche que trocara no Empório por um uniforme novo, intacto, e ainda

a com o diamante que seu pai empenhara. Mesmo assim, os problemas financeiros da família de Helena estavam apenas no início. A morte da matriarca disparou uma briga megalomaniaca por sua herança.

Falido, seu pai é obrigado a aceitar um emprego na cidade, o que deixa Helena, farta da vida interiorana, demasiado satisfeita. O professor é a única pessoa da qual ela se despede.

[PROFESSOR] E a escrita? Você não a deixará de lado, não é verdade?

[HELENA] O que eu gosto mesmo é de serviço de mexer com as mãos, deixar o espírito livre, pensar nas minhas coisas, fazer os meus castelos...

[PROFESSOR] E tudo que escreveu?

[HELENA] Eu vou guardar. Um dia eu penso nisso.

3.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética da diferenciação é um conceito útil na análise fílmica de obras engajadas em questões referentes às minorias, porque explora a importância da auto narrativa e da autoimagem no que concerne ao estabelecimento dos lugares sociais.

Tendo nascido da teoria Beauvoiriana do “Outro”, e com raízes no cinema psicanalítico de Ann Kaplann e das primeiras teóricas feministas do Século XIX, bem como no conceito pós-estruturalista de re-presentação e na ideia de feminismo da diferença, aqui apresentada por Rosiska Darcy de Oliveira, o conceito de estética da diferenciação é complexo, mas perfeitamente alcançável: trata-se da capacidade de contar histórias a partir do lugar de Outro que fora imposto às minorias pelo discurso hegemônico, resignificando esse lugar através da arte.

No caso de Helena Solberg, tal resignificação se dá, é óbvio, por meio do cinema, e – como dissemos no capítulo II – a história de vida da cineasta está inevitavelmente entrelaçada com sua obra porque molda seu olhar sobre o mundo.

A relação dúbia de medo e rebeldia que Helena Solberg desenvolveu com o catolicismo, por exemplo, é muito parecida com o olhar lançado sobre a religião em muitos de seus filmes, documentais e de ficção, inclusive nos filmes ora analisados, *A Entrevista* (1967), *Vida de Menina* (2003) e

Comentado [E81]: no que

Carmen Miranda, Bananas is my business (1995).

No primeiro filme analisado, a estética da diferenciação aparece primeiro pelo método de construção e montagem do filme: Helena Solberg permite que mulheres narrem a si mesmas no cinema, anonimamente, em uma época em que as opiniões femininas era quase completamente desconsideradas na conjuntura social, e o próprio sufrágio ainda era uma eminência.

Em *Carmen Miranda, bananas is my business*, o recurso é ainda mais explorado por meio de uma montagem pouco usual, que mistura uma narração, fotografias, depoimentos reais, cenas de ficção e música. O gênero documentário-ficção é transvisto por Helena Solberg, especialmente no premiado filme de 1995, que brinca com a linearidade do tempo como forma de criar uma narrativa que envolva e comova o espectador.

Em *Vida de Menina*, único filme de ficção da cineasta, a estética da diferenciação está presente em todos os níveis: na rebeldia da protagonista para com a mentalidade pós-escravocrata, em sua postura naturalmente antirracista, na narrativa honesta que desnuda a mentalidade colonizada da diamantina pós-república, nos jogos de oposição de personagens e nos jogos de oposição entre personagens, que busca evidenciar a diferença como forma de protestar pela igualdade.

A militância não é decerto uma das funções principais do cinema, e nem parece ser este o propósito de Helena Solberg. Entretanto, a construção de um discurso anti-

hegemônico através de um recurso sofisticado como o cinema, é prova de que o ato de áudio-ver o mundo nos permite a autonarrativa, que, como dissemos no primeiro capítulo, é parte essencial da construção dos papéis sociais.

Ao revolucionar o fazer cinematográfico não apenas a partir da escolha de suas temáticas – antirracismo, anti-sexismo, anti-imperialismo, anti-colonialismo (...)

-, mas também pela forma em si, Helena Solberg cria um importante vetor da estética da diferenciação no Brasil, que decerto reverberará ainda por muito tempo no cinema e na (in)consciência social da mulher latino-americana.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIAS

ALVES, Ivia. *Imagens da Mulher na Literatura*. In *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In *História das Mulheres no Brasil/ Mary Del Priori (org)*. 10. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. 4. Ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949.

BELLOUR, Raymond (1995), *L'Analyse du Film*, Calmann-Lévy. BERGAN, Ronald. *Ismos: Para entender Cinema*. São Paulo: 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Braziliense, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In *História das Mulheres no Brasil/ Mary Del Priori (org)*. 10. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.

DUBY, Georges. PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*, São Paulo: Afrontamento, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições

Comentado [E82]: separar

Graal, 1979.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A literatura de autoria feminina. In *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

GOMES, Wilson (2004), La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Revista Significação (UTP)*, Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106

JOHNSTON, C. (1973). **Notes on women's cinema**. London: Society for Education in Film and Television. KAPLAN, Ann. E. *A Mulher e o cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAMAS, Berenice Sicas. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. São Paulo: Artes & Ofícios, 1997.

LEIRO, Augusto César Rios. *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *A invenção do Cinema Brasileiro*. 1. Ed. São Paulo: Casa da Palavra, 2014.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

POMMER, Mauro Eduardo. *O espectador é um outro*. In *Socine – Estudos de Cinema Ano III*. 3. Ed. São Paulo: 2004.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. Resenha do Cinema Latino- americano, Gênova, 1965.

SIMIS, Anitta. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo:

Annablume, 2004. SOLBERG, Helena (dir.). The Emerging Woman (1975).

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. Helena Solberg:

Rancière, J. (2009), *O inconsciente estético* (trad. Mônica Costa Netto), São Paulo:

Editora 34 [*L'inconscient esthétique* (2001), Paris: Galilée]

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008:1994._

FILMOGRAFIA

A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg, Produção: Helena Solberg. Rio de Janeiro, 1967.

CARMEN MIRANDA, bananas is my business. Direção: Helena Solberg. Produção: Helena Solberg e David Meyer. Rio de Janeiro, 1995.

VIDA DE menina. Direção: Helena Solberg. Produção: Clélia Bessa e David Meyer. Rio de Janeiro, 2003.

SOLBERG, Helena (dir.). A Dupla Jornada (1975). SOLBERG, Helena (dir.).

LINKOGRAFIA

FOUCAULT, Michel. DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o Poder. Disponível em: <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/09/Fou>

156

Comentado [E83]: separar livros, filmografia, linkografia

REFERÊNCIAS:

- 1.Livros
- 2.Filmografia
- 3.linkografia

[cault-Deleuze- Os-Intelectuais-e-o-Poder.pdf](#). Acesso em:
12/07/2017.

Do Cinema Novo ao documentário contemporâneo. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1524/browse?value=Mariana+Ribeiro+da+Silva+Tavares&type=author>. Acesso em: 07/07/2017.