

RETROSPECTIVA

HELENA SOLBERG





Filmagem de *The Double Day*, México, 1973. Fotografia: Dolores Newman.

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina a mostra de cinema

RETROSPECTIVA

HELENA SOLBERG



ORGANIZAÇÃO

Associação Filmes de Quintal

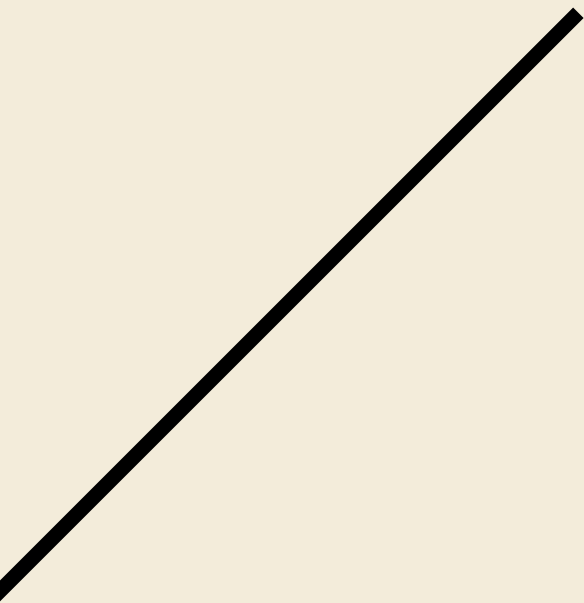
CURADORIA

Carla Italiano e Leonardo Amaral





Filmagem de *Simplemente Jenny*, Bolívia, 1974/75. Acervo H.S.



O Banco do Brasil apresenta e patrocina retrospectiva da cineasta Helena Solberg.

A diretora, produtora e roteirista carioca completa cinco décadas de carreira com uma filmografia singular e politicamente engajada. Reconhecida como a única mulher a participar do Cinema Novo, após ampla carreira no gênero documentário, lançou *Vida de Menina*, seu primeiro longa-metragem de ficção; que rendeu seis Kikitos de ouro no Festival de Gramado de 2004.

Com a realização deste projeto, o CCBB reafirma o seu compromisso de promover o acesso à arte cinematográfica e contribui para a preservação da memória cultural brasileira.

Centro Cultural Banco do Brasil

SUMÁRIO

13

Apresentação

19

Notas sobre uma
retrospectiva

23

Filmes

41

Ensaíos

43

A entrevista de Helena
Karla Holanda

48

Rebeldia e desobediência
Camila Vieira

52

A nova mulher
Alessandra Soares Brandão
Ramayana Lira de Sousa

58

Mulheres, simplesmente
Carla Maia

69

Do caos às cinzas:
as ditaduras latino-
americanas no cinema de
Helena Solberg
Julia Fagioli

76

*American rules, Brazilian
contradictions*
Roberto Cotta

82

*Terra dos Bravos (1986):
bandeiras e cercas versus
terra e espírito*
Renata Otto Diniz

94

Terra proibida, terra
prometida
Mariana Souto

99

De Helena para Carmen
com afeto: uma,
duas e muitas
Roberta Veiga

106

Garimpar a terra,
mover e remover o
chão: as memórias das
mulheres em *Vida
de Menina* (2004)
Hannah Serrat

112

Pedra de toque musical
para o ouro de
mina nacional
Nísio Teixeira

116

Subversão de expectativas
Heitor Augusto

120

O corpo e a forma política
Tatiana Carvalho Costa

126

Um continente perdido
Andrea Ormond

132

Atualidade do cinema
de Helena Solberg
Mariana Ribeiro Tavares

141

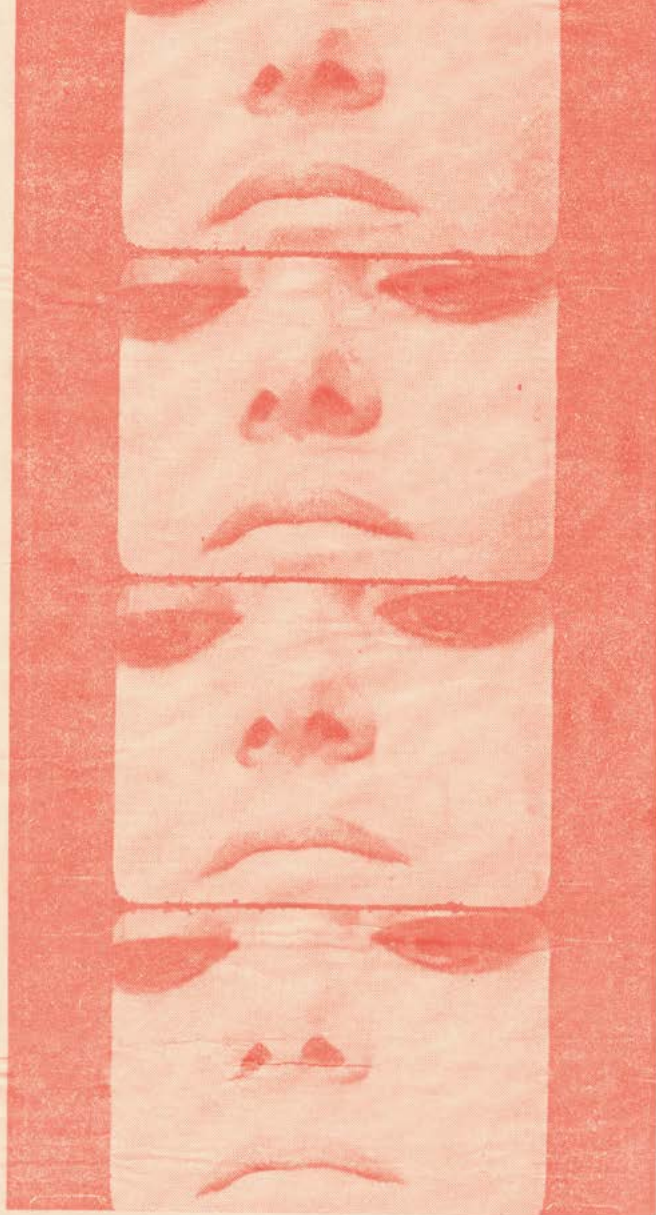
Debates

146

Arquivos

164

Créditos



AS VERDADES DE
HELENA E GLÓRIA

(CINEMA NÓVO, VERSÃO FEMININA)

APRESENTAÇÃO

Nos últimos anos, tem-se observado um bem-vindo deslocamento rumo à escrita de uma outra história do cinema. De Alice Guy-Blaché a Theresa Trautman, de Adélia Sampaio a Marie Menken, Safi Faye ou Ulrike Ottinger, dentre inúmeras outras, o impulso revisionista questiona as forças hegemônicas que estabeleceram a linha do tempo cinematográfica tal qual a conhecemos. Forças determinadas por questões de gênero, cor de pele, classe e localização hemisférica, fatores que se tornaram perigosamente naturalizados. As diretrizes que estabelecem os cânones, sejam elas de ordem estética (o que é considerado “bom cinema”) ou contextual, evidenciam as assimetrias de poder por trás de quem foi deixado de fora, sendo fundamental um processo de questionamento e indagação sobre o passado.

Nesse sentido, é curioso (ou sintomático) que uma obra como *A Entrevista* (1966) não tenha figurado no hall do cinema moderno brasileiro. Em uma das fases mais contundentes e criativas do cinema no país, grande parte dos realizadores da época são considerados fundamentais para o desenvolvimento das formas expressivas de reflexão sobre a realidade brasileira. Se, por um lado, os contemporâneos de Helena Solberg foram extensamente pesquisados – como Paulo César Saraceni, para quem ela trabalhou em *Capitu*, Rogério Sganzerla, montador de *A Entrevista*, ou Arnaldo Jabor e Cacá Diegues, seus colegas de universidade –, por

outro, apenas nos últimos anos sua filmografia se tornou conhecida. *A Entrevista* é pioneiro em vários sentidos, como aponta Karla Holanda no ensaio que abre este catálogo. Ele inaugura uma das frentes de investigação mais importantes para a realizadora ao endereçar questões relativas à condição da mulher na sociedade. Junto ao curta poético *Meio-dia* (1970), ele sublinha a contribuição de Helena ao Cinema Novo com trabalhos que transmitem um forte sentido de rebeldia e inconformismo contra os poderes instituídos – o que, para um Brasil em plena ditadura civil-militar, não era pouco.

O afastamento (temporário) da realidade nacional, e a passagem para um modo coletivo de criação, marcam sua mudança para os EUA. As produções do período pensam a presença da mulher na frente e atrás das câmeras, questionando temas de autoria e opressão no ensejo da onda de teorização feminista que ganhava força na década. A primeira obra americana condensa esses desejos: *A Nova Mulher* (1974), costurado coletivamente pelo *Women's Project*, traça um panorama histórico da luta por igualdade feminina. É notório como Helena estava inserida no exato momento da efervescência libertária estadunidense, ecoando as grandes manifestações por igualdade de direitos, e antecipando a experimentação com a linguagem cinematográfica defendida por Laura Mulvey no artigo seminal *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Juntamente às duas produções seguintes, *A Dupla Jornada* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977), *A Nova Mulher* marca o esforço em alinhar reflexão social, perspectiva feminista e inscrição metalinguística. Trata-se de filmes totalmente enraizados em sua época: seja pela potência criativa e crença em mudanças estruturais vindouras, seja por seus pontos cegos estabelecidos historicamente.

Como bem sublinham Ramayana Lira e Alessandra Brandão no ensaio aqui publicado, esta trilogia da mulher¹ deixa evidente “uma memória, incompleta, às vezes imprecisa, mas inevitavelmente incontornável”.

A mudança de enfoque se dá em 1982 com *Das Cinzas... Nicarágua Hoje*. Criado para a rede de televisão PBS (como as demais produções desta fase), e operando na “dialética entre a imagem que os EUA mostravam em seus noticiários e os testemunhos dos nicaraguenses”², *Nicarágua Hoje* causou polêmica ao ser acusado de criar uma “propaganda de realismo socialista”³. Aqui, o olhar aguçado se alia ao sentido de urgência, culminando na sua segunda, e mais prolífica, frente de investigação: trabalhos militantes e politicamente engajados em países da América Latina. Estes documentários analisam a política externa norte-americana e as mobilizações civis frente a regimes totalitários, alternando entre a elaboração da História sob uma perspectiva distanciada e o registro imediato dos acontecimentos.

A lista compreende *Chile: Pela Razão ou Pela Força* (1983), que aborda as consequências da era Pinochet, e *Terra dos Bravos* (1986), dedicado a um congresso internacional dos povos ameríndios. O contexto brasileiro mais uma vez se faz presente: *A Conexão Brasileira* (1983) ensaia uma reflexão sobre a realidade nacional pós-ditadura; *Retrato de um Terrorista* (1985) retrata sequestros de motivação política, enquanto

1. A pesquisadora Mariana Tavares intitulou de “Trilogia da mulher” as três produções deste período. Cf. pág. 130.

2. Como destaca Julia Fagioli em texto aqui publicado. Cf. pág. 67.

3. Em matéria publicada no *New York Times* em abril de 1982, William Bennett, então dirigente da *National Endowment for the Arts*, a Agência Federal que havia financiado a produção, critica publicamente o filme como sendo uma propaganda pró-revolucionária. Fonte: TAVARES, Mariana. *Helena Solberg - do cinema novo ao documentário contemporâneo* (2014), p. 82.

A Terra Proibida (1990) mostra a luta pela terra. Suas escolhas formais derivam de uma perspectiva televisiva: narração *over*, tipificação sociológica, dublagem. Contudo, apresentam uma construção complexa no que tange os pontos de vistas e materiais de arquivo mobilizados, com um posicionamento político que aposta no didatismo enquanto ferramenta última de informação: descortinar leituras hegemônicas, reescrever a história desmistificando a lógica de vencidos *versus* vencedores.

O retorno ao país de origem ocorreu com *Carmen Miranda: Banana Is My Business* (1994). Esta biografia afetiva da cantora luso-brasileira recorre a procedimentos próprios da ficção e do documentário, deslocando, como aponta Roberta Veiga, “a visão maniqueísta e macro política da trajetória de Carmen”. Foi lançado no começo dos anos 1990, momento da chamada “retomada” quando o cinema brasileiro ganhava novo fôlego de produção após a extinção das leis de fomento. A obra ganhou diversos prêmios, como nos Festival de Brasília e de Havana, conferindo-lhe maior visibilidade. No final da década de 1990 Helena realiza ainda *Brasil em Cores Vivas* (1997), um projeto comissionado para o Channel 4 britânico. Já a fase atual de sua carreira assinala novas pesquisas: a adaptação de um diário de época toma forma em *Vida de Menina* (2004); *Palavra (En)cantada* (2009) estreita as relações entre música popular e poesia, e *Alma da Gente* (2013) se aproxima da dança. Seu trabalho mais recente, *Meu Corpo Minha Vida* (2017), retoma a perspectiva feminista da fase inicial ao tratar de uma discussão seminal para o cenário público brasileiro: o aborto.

A Retrospectiva Helena Solberg tem por intenção ampliar o acesso às produções desta cineasta de impressionante

consistência temática, detentora de uma carreira singular que completa cinco décadas. Ainda pouco debatidos em âmbito brasileiro, seus filmes alcançaram grande repercussão internacional – algo que a seção *Arquivos* tem por intenção rememorar. Sua experiência transnacional, somada à militância política e feminista, além da convivência com o cinema direto norte-americano e com a geração do Cinema Novo, culminaram em uma filmografia rara, atenta aos movimentos de sua época, e engajada em modos distintos de olhar para (e agir no) mundo.

Este catálogo esboça o início de uma fortuna crítica em torno de sua obra – uma bibliografia que, esperamos, continuará a se expandir. Além dos textos citados acima, contamos com ensaios de Camila Vieira, Carla Maia, Renata Otto, Roberto Cotta e Mariana Souto em torno dos documentários realizados até a década de 1990, enquanto os ensaios de Hannah Serrat, Nísio Teixeira, Heitor Augusto, Andrea Ormond e Tatiana Carvalho abordam os filmes mais recentes. As pesquisadoras, as professoras e os críticos aqui mobilizados, numa lista que só aumenta com as/os participantes da seção *Debates*, reflete o intuito de uma costura coletiva, de uma rede de investigações (e de afetos) inspirada, talvez, no modo coletivo de criação que marcou o início da carreira da cineasta.

Por fim, esta retrospectiva integral faz-se tão necessária quanto urgente a fim de quebrar com o silêncio em torno do conjunto da obra de Helena Solberg, sublinhando de vez sua importância na história do cinema nacional.

Carla Italiano e Leonardo Amaral
curadorxs da mostra



NOTAS SOBRE UMA RETROSPECTIVA

Há alguns anos atrás respondi a uma pergunta em uma entrevista, dizendo: "A ideia de uma retrospectiva dos meus filmes me dá um certo medo. A ideia de remoer o passado, de rever filmes que estão há anos guardados e que refletem quem eu era naquela época, pode ser uma experiência perturbadora".

Agora percebo como o tempo nos faz mudar nossa percepção dos fatos. Hoje, com muito mais tranquilidade, vejo uma retrospectiva como um privilégio, uma oportunidade de autoconhecimento, com distanciamento crítico e, por que não, humor. É curioso poder examinar aquela criatura que era eu, com suas idiossincrasias e obsessões, inserida em diferentes momentos da realidade que me cercava, e da qual eu queria participar e examinar em busca de respostas.

Um filme que se concretiza é uma aventura sobre a qual você sempre terá histórias para contar e lembranças para dividir com cada parceiro que viveu ela com você. E também irá permitir estabelecer etapas em sua vida com marcos sinalizando os anos que passaram.

A Entrevista (1966) foi meu primeiro filme ainda no Brasil. Uma tentativa de examinar minha formação burguesa entrevistando um grupo de moças cujos depoimentos desconstruem a imagem romantizada de uma noiva a ser preparada para o casamento. *Meio Dia* (1970), inspirado em *Zero de Conduite* (1933), de Jean Vigo, e *Os Incompreendidos* (1959),

de Truffaut, é como uma metáfora anarquista feita em 1967, debaixo do golpe militar.

Vivi nos anos setenta nos EUA a segunda onda de um movimento feminista vigoroso e emocionante. O filme *The Emerging Woman* (1974) foi inspirado por essa vivência numa vontade de conhecer essa história. É um filme feito com pouquíssimos recursos e que pretendia passar uma informação rápida e urgente e, por que não, didática, aproveitando um momento tão rico de questionamentos. Esse filme, sem eu saber, preencheu uma lacuna, pois foi extensamente usado nas escolas e bibliotecas em um país que não era o meu e onde acabara de chegar. Pensei nesse momento no absurdo de ter examinado essa realidade e saber tão pouco sobre nossos países latino-americanos, onde as raízes culturais semelhantes mereciam um olhar sobre a condição da mulher. Elegi quatro países - Argentina, Bolívia, Venezuela e México - pelos quais viajamos por três meses e realizei *The Double Day* (1975) e *Simplemente Jenny* (1975).

Meu interesse pela condição da mulher é visceral, já que sou mulher, mas quis também entender outras estruturas de poder que nos oprimiam como homens e mulheres, pois vivi aqui em 1964 o golpe militar e assisti as consequências brutais do Ato Institucional nº5. *From the Ashes* (1982), *The Forbidden Land* (1990), *Chile: By Reason or By Force* (1983), *The Brazilian Connection* (1983) e *Retrato de um Terrorista* (1986) são documentários de denúncia feitos para a televisão norte-americana PBS. Dois deles inclusive com repórteres com conhecimento da história e do contexto da América Latina.

Carmen Miranda: Bananas is My Business (1994) conseguiu, eu acho, reunir essas duas vertentes, já que um ícone traz em si uma riqueza de possíveis interpretações. Gosto

também de dizer que foi uma biografia afetiva, onde me envolvi pessoalmente no filme e criei, quem sabe, um personagem que era eu.

De volta ao Brasil, realizei *Vida De Menina* (2004), minha primeira ficção em longa-metragem. Foi um mergulho num Brasil que eu desconhecia do final do século XIX, visto através dos olhos de uma adolescente rebelde e transgressora que questionava tudo e a todos com uma imensa liberdade. Foi uma das filmagens mais prazerosas de toda minha vida.

Preocupada por ter que lidar pela primeira vez com atores, nesse filme, frequentei, durante três meses, o *Actor's Studio* em Nova York, onde Arthur Penn ensaiava com atores conhecidos da indústria e outros desconhecidos. Eles chegavam com um texto por eles escolhido para expor o que achavam ser a interpretação correta do mesmo. Arthur Penn fazia as correções e os ajustes na interpretação. Foi um privilégio poder assistir esses ensaios e foram da maior utilidade para minhas filmagens.

Os filmes que se seguiram, *Palavra Encantada* (2008), *A Alma da Gente* (2013) e *Meu Corpo Minha Vida* (2017) - filmes mais recentes -, foram uma imersão em assuntos atuais que me ajudaram nessa volta ao Brasil.

A dificuldade inerente ao "fazer cinema de cunho autoral", no qual podemos exercitar nossa criatividade com liberdade, torna penoso todo o processo da busca de patrocínio para nossos filmes. Quantos filmes deixamos de fazer? Ideias que achamos maravilhosas que acabaram no fundo do baú, por frustração e finalmente cansaço e desgaste? Então, uma retrospectiva é um encontro com os sobreviventes, os que conseguiram ver a luz do dia e que podem ser celebrados só por isso.

Fico contente de poder continuar produzindo. Isso me permite viver o presente e seus desafios. Estamos assistindo agora ao que parece ser uma terceira onda de um feminismo revigorado que deve muito aos movimentos anteriores, e nesse sentido, alguns de meus filmes podem contribuir para o reconhecimento da caminhada já percorrida anteriormente por outras mulheres.

O que os filmes podem fazer é registrar um momento, preservar a memória e convidar a uma reflexão. Alguém disse: "um país sem cinema é um país sem memória". Acho que é isso aí.

Helena Solberg

FILMES

A Entrevista

20', 1966, Brasil, 14 anos, 16mm



O filme teve como base uma série de entrevistas feitas pela realizadora com jovens do mesmo meio social. Por trás dessas entrevistas surge um perfil convencional de “mulher”, figura idealizada por certa aura de romantismo, costurado por uma montagem que relaciona questões da opressão feminina com a repressão militar vivida pelo país.



Meio-dia

11', 1970, Brasil, 14 anos, 35mm

Um aluno revoltado imagina um motim onde sua escola é destruída, tendo como contexto o período da ditadura militar e a música de Caetano Veloso *É proibido proibir*.



A Nova Mulher (The Emerging Woman)

40', 1974, EUA, 14 anos, 16mm

Primeiro filme dirigido pela cineasta nos EUA, *A Nova Mulher (The Emerging Woman)* percorre 170 anos de história do movimento feminista no país e na Inglaterra (de 1800 até 1974), através de diários, manifestos, reportagens, cartas e livros de ativistas. O documentário conta também com fotografias e imagens de arquivo de jornais cinematográficos, inaugurando a série "Trilogia da Mulher", realizada em conjunto com o coletivo *International Women's Film Project*.



A Dupla Jornada

(La Doble Jornada | The Double Day)

54', 1975, Argentina/México /Bolívia/Venezuela, 16 anos, 16mm

Filmado em fábricas no México e na Argentina, e em coletivos de mulheres na Bolívia e Venezuela, *A Dupla Jornada* (*La Doble Jornada*) examina as condições da mão de obra feminina como força de trabalho na América Latina.

Simplemente Jenny

32', 1977, Bolívia, 16 anos, 16mm



Três meninas (Jenny, Marli e Patricia) relatam suas histórias de prostituição forçada, e suas fantasias de ascensão social, casamento e felicidade, em um reformatório para adolescentes na Bolívia.

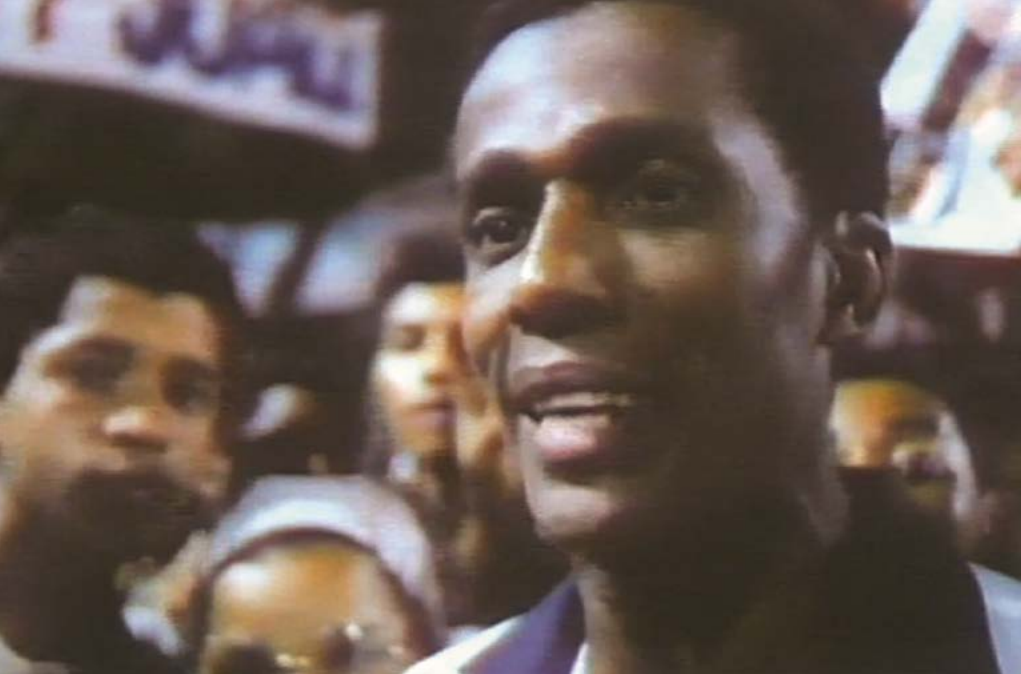


Das Cinzas... Nicarágua Hoje

(From the Ashes... Nicaragua Today | De las Cenizas... Nicaragua hoy)

60', 1982, Nicarágua, 16 anos, 16mm

A partir da história de uma família na Nicarágua, *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* (*From the Ashes... Nicaragua Today*) aborda a trajetória do Movimento de Libertação Sandinista e sua luta contra o regime ditatorial de Somoza. Com raras imagens de arquivo, o documentário revela a intervenção da Marinha Americana no país entre 1912 e 1933 e a história de Augusto Sandino, que organiza a rebelião camponesa de 1920 e torna-se símbolo da resistência nacionalista contra a invasão estrangeira.



A Conexão Brasileira (The Brazilian Connection)

58', 1982/1983, EUA/Brasil, 16 anos, 16mm

Em 1982, a crise da dívida externa brasileira era pauta constante na mídia do Brasil e dos EUA. O não pagamento da dívida e o caos econômico que resultaria com a moratória são analisados em *A Conexão Brasileira (The Brazilian Connection)*, realizado no calor das atividades eleitorais quando os brasileiros, após 18 anos de ditadura militar, foram às urnas para eleger governadores e deputados federais e estaduais.

Chile: Pela Razão ou Pela Força

(Chile: By Reason or By Force)

60', 1983, Chile/EUA, 16 anos, 16mm

co-direção David Meyer



Chile: Pela Razão ou Pela Força (Chile: By Reason or By Force) examina as grandes manifestações contra a ditadura no Chile, na ocasião do décimo aniversário do golpe do General Augusto Pinochet.

Retrato de um Terrorista

(Portrait of a Terrorist)

28', 1985, EUA/Brasil, 16 anos, Betacam

co-direção David Meyer



Na tentativa de refletir sobre os sucessivos atentados contra cidadãos e instituições norte-americanos pelo mundo, *Retrato de um Terrorista* (*Portrait of a Terrorist*) se volta para o depoimento de dois personagens: Fernando Gabeira, então candidato ao governo do Rio de Janeiro e que havia participado, em 1969, do sequestro de Charles Elbrick; e Diego Asencio, ex-Embaixador Americano na Colômbia, que fora sequestrado pelo grupo guerrilheiro M19, em 1980.

Terra dos Bravos (Home of the Brave)

58', 1986, EUA/Brasil/Suíça, 14 anos, 16mm

Motivadas pelos debates da Segunda Conferência Mundial sobre Racismo e Discriminação Racial, organizada pela ONU em Genebra em 1983, lideranças indígenas falam sobre as ameaças que enfrentam na época. *Terra dos Bravos (Home of the Brave)* se passa em três continentes: nos EUA, com os Hopi e os Navajo, na Amazônia e no altiplano da Bolívia, e em Genebra, onde ameríndios se unem para a criação de uma rede internacional indígena.





A Terra Proibida (The Forbidden Land)

58', 1990, EUA/Brasil, 16 anos, 16mm

A Terra Proibida (The Forbidden Land) analisa os conflitos entre a Igreja Católica tradicional e sua ala progressista, manifesta na Teologia da Libertação, tendo como mote a luta dos trabalhadores sem terra no Brasil.

Carmen Miranda: Bananas Is My Business

92', 1994, Brasil, 14 anos, 35mm



Carmen Miranda: Bananas Is My Business conta a extraordinária história de Carmen Miranda, nascida em Portugal e criada no Brasil, e que em 1939 vai para os Estados Unidos e se torna a mais famosa brasileira a conquistar as telas de Hollywood. No entanto, para os norte-americanos, ela sempre foi a figura caricata com uma pilha de frutas na cabeça. O filme tenta retirá-la desse estigma, conferindo-lhe o que há de mais fundamental: sua identidade.



Brasil em Cores Vivas

(Brazil in Living Colour)

30', 1997, Brasil, 14 anos, Betacam

Brasil em Cores Vivas (*Brazil in Living Colour*) é um documentário encomendado pelo *Channel 4 Television* da Inglaterra sobre a nova revista RAÇA direcionada ao público negro brasileiro, fundada pelo jornalista Aroldo Macedo em 1996. Pensaram na época que não teria leitores, mas RAÇA contrariou todas as expectativas e foi um sucesso imediato.

Vida de Menina

101', 2004, Brasil, 14 anos, 35mm



Longa-metragem ficcional de época, *Vida de Menina* é baseado no diário de Helena Morley, uma garota de província que viveu em Diamantina-MG ao final do século XIX, após a abolição da escravidão.

Palavra (En)cantada

84', 2009, Brasil, 12 anos, Digital

O documentário traça uma viagem através da história do cancioneiro brasileiro, com uma atenção especial para a relação entre poesia e música. De poetas provençais ao rap, do carnaval de rua aos poetas do morro, da bossa nova ao tropicalismo, o filme traça um panorama da música brasileira até os dias de hoje, costurando depoimentos, performances musicais e uma surpreendente pesquisa de imagens.





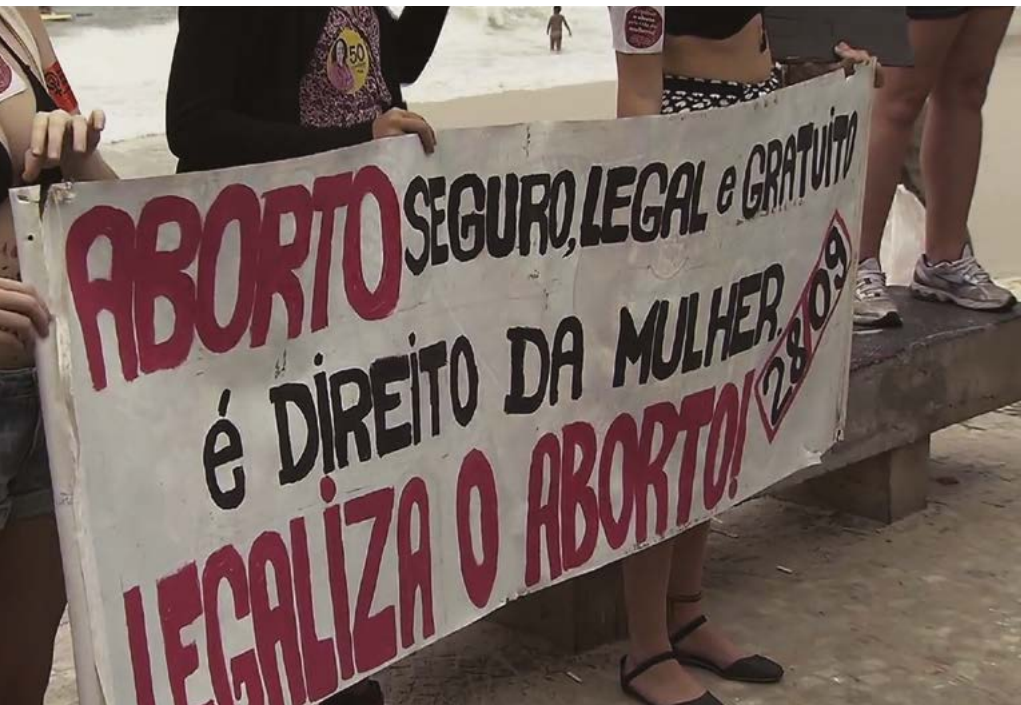
A Alma da Gente

83', 2013, Brasil, 14 anos, Digital
co-direção David Meyer

Adolescentes, moradores da Favela da Maré no Rio de Janeiro, foram selecionados para um espetáculo de dança sob o comando do coreógrafo Ivaldo Bertazzo, em um processo que incorporava as experiências cotidianas relatadas pelos próprios dançarinos. Dez anos depois, David Meyer e Helena Solberg partem em busca de alguns dos integrantes desta experiência para fazer um balanço de seu efeito em suas vidas, que muitas vezes tomaram rumos bastante diversos em relação às expectativas do passado.

Meu Corpo Minha Vida

73', 2017, Brasil, 16 anos, Digital



Documentário sobre o aborto no Brasil, um assunto controverso e explosivo. O filme acompanha o caso de Jandyrá Magdalena dos Santos, personagem-chave que nos conduzirá através deste conflito.

ENSAIOS

A entrevista de Helena

em torno de *A Entrevista* (1966)

Karla Holanda*

O ano é 1966. O cinema novo está em seu esplendor. Helena Solberg faz seu primeiro filme, *A Entrevista* (1966). Jornais de circulação nacional entrevistam a diretora e exploram sua temática ousada - há burburinho na estreia. Nos anos seguintes, a história do cinema brasileiro irá se inscrever. Diretores e filmes se perenizarão nela, mas Helena Solberg e seu *A Entrevista* não estarão entre eles, não existirão para a historiografia do cinema; nenhum estudante ouvirá falar. Pode-se dizer que outros diretores e filmes do período foram igualmente omitidos, mas só se poderá entender como natural a ausência de Helena e seu filme na história sob justificativa de sermos uma sociedade habituada a minimizar os feitos das mulheres. *A Entrevista* não é apenas mais um filme dentre outros: sua forma de produção, sua temática, sua estrutura e contexto lhes fazem merecer ser considerado o filme que funda o cinema moderno de autoria feminina no Brasil.

Para realizar seu curta de 19 minutos, Solberg, operando sozinha um gravador Nagra, entrevista 70 moças de 19 a 27 anos de idade, de classe média alta que, sem revelar suas identidades, falam dos papéis atribuídos às mulheres e sua relação com casamento, sexo, virgindade, pecado, filhos, estudo,

trabalho fora de casa – assuntos tabus que poderiam abalar a “paz” instaurada nos lares pelo patriarcado e dos quais não se discutia abertamente – “paz”, diga-se, que frustrava, deprimia e adoecia mulheres mundo afora. Tais depoimentos foram gravados em 1964, dois anos antes do filme ser lançado. A motivação, o discurso e a metodologia – baseada em conversa com outras mulheres – empregados em *A Entrevista* impressionam pela semelhança com *A mística feminina*, livro de Betty Friedan, publicado nos Estados Unidos, em 1963. Assim como Solberg, Friedan entrevistou dezenas de mulheres para investigar situações que nasciam de sua própria condição de esposa e mãe que almejava trabalhar fora de casa. É possível que Solberg já conhecesse o livro de Friedan, mas é também possível que sua intuição e sensibilidade lhe tenham levado a caminho semelhante, sem necessidade de modelo. Chamo a atenção dessa proximidade para realçar a disparidade de rumos que cada obra tomou: enquanto o livro de Friedan se tornou um dos mais influentes do século XX, tendo logo se tornado *best-seller*, vendido milhões de exemplares e sendo traduzido em diversas línguas, só se volta a falar no filme de Helena em 2014, quando o festival *É Tudo Verdade* faz a primeira retrospectiva de sua obra no Brasil.

Se o curta de Solberg é pioneiro – não só no Brasil, mas provavelmente no mundo – ao antecipar temas que viriam sustentar a segunda onda do feminismo, que só na década seguinte se irradiaria no Brasil, é também exemplar no contexto do documentário nacional. A história do cinema brasileiro demonstra como os métodos do cinema direto e verdade influenciaram de maneira particular o documentário que se fazia naquele momento por aqui. Essa nova maneira de filmar, que vinha dos Estados Unidos e da França,

desafiava o “real” e atribuía complexidade à “verdade”. Num caso, pretendia só observar, sem interferir no mundo filmado, como se surpreendesse o desabrochar do acontecimento; noutro caso, o que se buscava era revelar como os sentidos são construídos – participar diretamente da cena, desvelando as verdades que surgiam no próprio processo de filmagem. No entanto, por razões compreensíveis, afinal nossa realidade social era completamente diferente da daqueles países, o documentário brasileiro desse momento, em geral, se apegou à voz *over* explicativa para diagnosticar os graves problemas sociais do país. Mesmo que pessoas falassem diretamente nesses filmes – e isso era novidade com a recente possibilidade de gravação sincrônica de som e imagem –, era comum haver uma voz *over* reconduzindo o discurso, não dando margem a interpretações ambíguas. Claro que isso não tira a importância de tais documentários: pela primeira vez se estampavam na tela imagens e vozes desse chamado “Brasil profundo”, trazendo marcas do gigantesco atraso social que nos rondava – o impulso da explicação parecia inevitável.

No entanto, contrariando esse caminho, Helena Solberg vai explorar o que pensam não os “outros”, mas seus semelhantes em gênero, raça, classe e idade. Dessa forma, ela entra em total sintonia com dilemas, desejos e dúvidas que essa camada da população vivencia. Sem fazer alarde desse aspecto, *A Entrevista* é o primeiro filme a abordar a classe média brasileira, e não *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), como a história costuma ensinar. As vozes anônimas das mulheres constroem um discurso contraditório, como por exemplo, “Eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria no casamento (...). Se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo

mesma". Nem por isso haverá voz *overt* tentando realinhar um discurso, o filme aceita o desacordo de vozes. Colocando-se ao lado das mulheres entrevistadas, a diretora não tem diagnóstico a dar, aquelas incertezas e titubeios também são seus.

A abertura de *A Entrevista*, que só acontece aos dois minutos e meio, poderia ser um pequeno curta à parte, pela crítica que carrega nas entrelinhas. Ela se faz com imagens de colegiais fardadas, símbolos religiosos, crianças e bonecas, sons de choro infantil, reza em latim, o cantar de "Parabéns a você" e, por fim, uma assustadora voz que poderia ser de bruxa a dizer: "esqueceram-se de mim, não é? Pois, finalmente, aqui estou eu, bem escondidinha; vou deixar que outras fadas façam suas profecias para depois eu fazer a minha". As imagens, em sua maioria, são do acervo pessoal de Helena. A autorreferencialidade, que também se vê na autoinscrição da diretora em cena e nas referências ao próprio universo, é outra precocidade que o filme de Solberg já insinua – no Brasil, a subjetividade em primeira pessoa no documentário será mais explorada a partir dos anos 2000.

A Entrevista é caso emblemático, mas o fato é que toda a história do cinema brasileiro feito por mulheres precisa ser escrita... e começa a ser – nos últimos anos, é visível o crescente interesse que pesquisas acadêmicas demonstram. Sobre a importância de se construir essa nova história, reconhece o historiador do cinema brasileiro Fernão Ramos, na contracapa do livro "Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro" (Papirus, 2017):

Uma história que, por décadas, foi contada na mão única do recorte dominante, deixando de lado a questão de gênero e, particularmente, a dimensão da participação feminina. Não seria a mulher o grande "outro" do cinema brasileiro, já que

a questão da alteridade diferencial lhe parece intrínseca e irreconciliável? Certamente não se trata da única cissura, mas sua invisibilidade é escandalosa.

Nessa história a ser construída, olhar ainda mais atento deve ser dado à participação de segmentos que extrapolem as obras de diretores homens e brancos que residem no Rio de Janeiro ou São Paulo, afinal quem e como se determinam os cânones? O que determina uma grande obra? O que vira história, o que vira poeira? Não é possível, afinal, se acreditar no surgimento espontâneo de “gênios da criação”, como um poder sobrenatural que habita e guia desde sempre alguns predeterminados eleitos pela história.

* **Karla Holanda** é professora do departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense; é também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, “Kátia” (2013). É coorganizadora do livro “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (Papirus, 2017).

Rebeldia e desobediência

em torno de *Meio-dia* (1970)

Camila Vieira*

Helena Solberg considera *Meio-dia* (1970) como um filme-poema. Não deixa de ser curioso perceber que o curta-metragem começa com o *close* do rosto em perfil de um garoto a recitar um trecho do soneto *Meu Filho*, do poeta mineiro Djalma Andrade (1891-1975): “Nunca dirás – que horror n’alma me vai! / Que te perdeste numa estrada escura / Por seguires os passos de teu pai!”. Os versos parecem ecoar em meio à angústia de uma geração de filhos que precisam lidar com o legado dos pais, dentro do contexto disciplinar e repressivo da ditadura militar no Brasil. Filmado em 35mm em São Paulo, *Meio-Dia* é o primeiro filme de ficção de Solberg, realizado durante o período do Cinema Novo, bem como seu curta anterior, o documentário *A Entrevista* (1966).

Uma professora escreve os créditos do filme em uma lousa com giz. Além do nome de Helena Solberg, que dirigiu e roteirizou o curta, aparecem apenas mais dois nomes de integrantes da equipe, sem identificar a função: José Marreco (o diretor de fotografia) e João Farkas (ator principal). Ao começar a narrativa com o *close* em *zoom in* de João com o olhar perdido para fora de quadro, o curta irá acompanhar o garoto em uma manhã comum de ida à escola. Um *flash* apresenta um plano em conjunto de adolescentes conversando,

enquanto o garoto lê uma revista. Ele fica entediado, pega um saco plástico e enfia na cabeça, como se quisesse se asfixiar. A tentativa de sufocamento logo cede lugar a uma cena cotidiana de João, tomando café em casa e depois saindo à rua em direção à escola, com os livros debaixo dos braços.

Uma massa de jovens uniformizados aguarda em frente à escola. Os estudantes entram, mas o garoto permanece ali, escorado no muro, com uma frase de pichação: “a ditadura é foda”. O adolescente decide sair da imobilidade e começa a vagar pela cidade: caminha na calçada, pausa para ver alguns pôsteres de cinema, depois folheia uma revista em uma banca. Ele entra em um ônibus e acaba descendo em um campo, onde trabalhadores encontram-se capinando a terra. Ele fica por algum tempo ali, só observando e enxugando o suor do rosto com o braço. Em seguida, o garoto encontra alguns anônimos jogando futebol. Ao tentar entrar na partida, ele é logo expulso. Ele se revolta, chuta a blusa e até um cachorro que descansa por perto. Nesta sequência de tentativas de interação com os adultos, fica evidente a separação entre as diferentes gerações, tanto no ambiente de trabalho quanto nas horas de lazer.

No meio da estrada, o garoto encontra um riacho. Ele se deita na margem e, pouco tempo depois, joga os livros e os cadernos dentro do riacho. O curso da água leva as páginas para longe. O gesto intempestivo do garoto é o ponto de partida para a rebeldia da sequência seguinte. Em uma sala de aula, crianças aparecem sentadas e concentradas na leitura. O professor passa por entre as carteiras, em postura de vigilância. Algumas crianças olham de relance para a câmera, como se procurassem nela uma cumplicidade para um ato de desobediência. Um aluno usa um bastão de

madeira para bater na mesa. O professor toma o objeto das mãos do garoto. A partir daí, o curta apresenta oito *closes* sucessivos de meninos e meninas, com olhares fixos e semblantes estáticos, em uma posição séria de preparação para um combate com o professor. A sequência é inspirada em *Zero de Conduta* (*Zéro de conduite*, 1933), de Jean Vigo, uma das referências assumidas por Helena Solberg, que também afirmou se inspirar na rebeldia juvenil de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut.

Dos rostos para as mãos, os planos de detalhe enfatizam os braços erguidos no ar com os punhos cerrados das crianças. O gesto alude ao enfrentamento e à resistência. Um garoto arremessa um caderno e todas as crianças da sala partem para cima do professor. Empurram e batem no mestre, derrubam sua mesa, jogam o material escolar, quebram as cadeiras. O professor consegue sair esbaforido da sala e encontra outros estudantes em interação no pátio. Eles olham com tom de ameaça, enquanto o professor permanece assustado. Os adolescentes se aproximam e atacam o mestre com paus e pedras. Uma professora aparece no pátio, vê o homem espancado no chão e os alunos fogem. Seria a vitória dos estudantes contra a repressão do sistema escolar?

A voz de Caetano Veloso começa a cantar “É Proibido Proibir”, música-hino tropicalista contra o autoritarismo na ditadura militar. A canção embala a sequência em que as crianças fardadas correm livremente em torno da quadra da escola. Um menino passa por um corredor, enquanto dispara o ruído de vidros se despedaçando. O plano obedece a um *raccord* de movimento com a cena seguinte do protagonista, a correr em direção à escola. Ele abre a porta e olha para cima. As janelas estão com as vidraças quebradas. A abertura da

porta pelo garoto aponta para o borramento entre o real e o imaginário de sua subjetividade. A escola como lugar de poder torna-se um espaço em ruínas. O plano com o ponto de vista do garoto é uma panorâmica, que termina em uma árvore repleta de flores. Há alguma esperança para a poesia, após o fim da repressão? O menino coloca a mão no rosto, como se estivesse em agonia. O curta termina com um *close* nele, que olha para um lado e para o outro. É justamente ao assumir a mirada ainda tateante e duvidosa que a liberdade se inventa.

* **Camila Vieira** é jornalista, crítica e curadora de cinema. Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Escreve atualmente nas revistas eletrônicas Sobrecinema, Multiplot e Moventes. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), da Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine) e do Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

A nova mulher

em torno de *The Emerging Woman* (1974)

Alessandra Soares Brandão*

Ramayana Lira de Sousa**

Uma “nova mulher”, promete o título em português do média-metragem feito por Helena Solberg, em 1974, em colaboração com outras integrantes do *Women’s Film Project*. Um filme cuja forma transita entre o documentário clássico e o filme-ensaio. O título prefere não literalizar a expressão em inglês que originalmente foi dada à obra, *The Emerging Woman*, que poderia ser traduzida como a “mulher emergente” ou “a mulher que emerge”. Além disso, o termo *emerging*, adjetivador da mulher no título original, assume a forma de gerúndio do verbo *to emerge* (emergir), o que acrescenta ao título do filme uma ideia de processo, de algo em formação, em construção. Assim, no inglês, podemos ler também “a mulher que está emergindo”, ao passo que a livre tradução para o português sintetiza algo já modificado e concluído. Uma aposta que fazemos para essa opção também leva em conta que a ideia de uma “nova mulher” já trafegava pela Europa e pelos Estados Unidos desde, pelo menos, a última década do século XIX, tendo sido assimilada pela militância e pensamento feministas tanto no Brasil quanto na América Latina. A “nova mulher” que começa a ser reconhecida nos primeiros laivos da modernidade europeia foi bem esboçada

na literatura e nas polêmicas pré-sufragistas, e foi parte essencial das transformações que levaram à passagem para uma sociedade moderna ao desafiar papéis tradicionais de gênero, relações de classe e o acesso à educação e a direitos políticos e a repressão sexual. Na Rússia, Alexandra Kollontai proclamava já em 1918 o surgimento da “nova mulher” no seio da Revolução, uma mulher cujos predicados “novos” seriam a autonomia e a destruição da repressiva moral burguesa, que ainda contaminava corações e mentes revolucionários. Em meados dos anos 1970, o movimento feminista repercutia essa imagem da “nova mulher”, ainda que, agora, de maneira crítica às limitações que tal imagem apresentava, especialmente em relação à sua impensada branquitude. Assim, desaparece a “mulher emergente”, expressão que em português remete à trajetória individual de mulheres que despontam de uma classe média para o mundo da alta sociedade. Uma “nova mulher”, então.

Em conversa com Julianne Burton publicada no livro *Cinema and Social Change in Latin America*, Solberg rememora a realização do filme, no contexto do *Women's Film Project*: “Foi a primeira vez em que trabalhei com uma equipe formada apenas por mulheres. Não foi uma decisão consciente; apenas foi assim que aconteceu. O tema do filme exigia participação feminina, mas nunca pensei que estaria tomando uma posição política ao fazer o filme sem a participação masculina” (1986, p. 88). Apesar da relutância de Solberg em admitir que o gesto que organizou a produção de *A nova mulher* pudesse ser conscientemente político à época, uma apropriação anacrônica dessa estrutura de produção pode colocar o filme como um antecessor de uma busca contemporânea por maneiras de estruturar realizações audiovisuais

que tenham a participação das mulheres como ponto fulcral. No caso da colaboração de Solberg (direção) com Roberta Haber (pesquisa), Melanie Maholick (pesquisa) e Lorraine Gray (fotografia), a dinâmica da produção resultou da interação da experiência como realizadora da brasileira com o conhecimento das americanas sobre o contexto histórico da emergência da “nova mulher”. À época, o filme de produção modesta alcançou alguns marcos consideráveis, tendo vendido centenas de cópias e sido incluído como filme oficial da *American Bicentennial Commission*. Se os meios eram modestos, os objetivos se mostravam bem mais ambiciosos: contar, em 40 minutos, 200 anos de movimento das mulheres, cronologicamente montados.

A *Nova Mulher* começa com uma dedicatória que é, também, uma declaração de motivos. “À memória das mulheres dos últimos duzentos anos cuja luta tornou possível a nova mulher de hoje”, dizem os letrados iniciais. O filme se desenrola em uma dupla estratégia: a homenagem é, ao mesmo tempo, o tracejado de uma memória, incompleta, às vezes imprecisa, mas inegavelmente incontornável. De onde e como emerge essa nova mulher, sobre os ombros de quais outras tantas antecessoras ela vem a existir, o filme parece se perguntar. Contudo, ao eleger o século XVIII como ponto de partida para a sua história, o filme de Solberg e suas companheiras de coletivo se posta claramente em uma linhagem eurocêntrica. A “nova mulher” que surge é a mulher ocidental e é importante que se assista a essa obra sem ignorar esse alinhamento. Não que isso torne o filme desimportante, porém esse alinhamento traz à tona, como dito anteriormente, a incompletude do filme e, com ela, a incompletude e a imprecisão mesmas da memória e do cinema e da

memória do cinema. A relevância de *A Nova Mulher* está, pois, não apenas no que mostra e conta, mas em como ele pode fazer pensar o que nele é impensado: as outras mulheres, novas ou tradicionais, e sua potência.

A maior parte da obra consiste em utilização de imagens de arquivo acompanhadas por vozes que se alternam entre narrar cronologicamente uma série de fatos importantes para o movimento das mulheres, tecer comentários mais críticos a certos momentos históricos e recriar as vozes de personagens históricas. A narração assume frequentemente um tom professoral informativo, mas as vozes também apresentam uma certa leveza lúdica ao performar as falas que não deixaram rastro sonoro. Nesses momentos, *A Nova Mulher* remete à figura parental que lê os contos de fadas para as crianças. Não se trata, aqui, de diminuir a potência do filme, dizer que o seu didatismo infantilizaria a espectadora. Mas, pelo contrário, de encontrar nessa maneira de narrar a potência de uma forma de transmissão de saberes e experiências muitas vezes apagados pelo império da “objetividade”. O contar, a performance encantatória da voz que assume várias personalidades, a relação entre voz e escuta e a oralidade precária que frequentemente pode ser associada a lugares e fazeres socialmente atribuídos às mulheres aparecem aqui como estratégia de comunicação com o público.

E se a performance vocal tenta animar figuras históricas silenciadas. *A Nova Mulher*, através de imagens de arquivo, procura modos de lê-las que permitam mostrar a dimensão de luta que está na base do surgimento da “nova mulher”. Politicamente, a grande pista que o filme deixa sobre o que deseja mostrar vem nos primeiros quatro minutos, em um *travelling* que varre, da esquerda para a direita (movimento

tão parecido com o da leitura no ocidente) a imagem de vários homens sentados ao redor de uma mesa, semblante sério de quem discute os rumos do mundo. Ao chegar às margens da imagem, um *zoom* traz à tona duas mulheres, apartadas desse centro de decisões, figurantes. Nesse gesto de varrer, de tirar o pó que nos cobre os olhos, o filme parece dizer, “É isso o que o cinema promete, um *zoom in* histórico que nos permite ver o que, de outra forma, nos escaparia”.

A *Nova Mulher*, então, vai em busca da história de como as mulheres lutaram para explodir as margens do quadro às quais pareciam estar relegadas. Sua teleologia, é preciso que se note, privilegia aspectos de classe e menciona algumas discussões sobre raça; as mais importantes lutas assinaladas dizem respeito à liberdade, ao voto e aos direitos reprodutivos. Isso quer dizer que o filme, de maneira geral, dá maior atenção à experiência da mulher branca, deixando escapar algumas importantes diferenças entre as mulheres. A questão racial não alcança o presente do filme; o mesmo acontece com a diferença em relação à sexualidade. De certa forma, a linha do tempo traçada na obra é uma linha reta, *straight*, hétero. O depoimento tomado de Mabel Vernon, sufragista e organizadora do *National Women's Party*, na única entrevista que o filme apresenta, é paradigmático. Assim como outras sufragistas e ativistas dos movimentos de mulheres das primeiras décadas do século XX, Vernon teve um longo relacionamento afetivo com outra mulher, a também ativista Consuelo Reyes-Calderon (que, na versão histórica domesticada e higienizada é apresentada como sua *companion*, “acompanhante”). Ao deixar escapar essas narrativas negras, lésbicas, indígenas, migrantes, o filme também deixa de mencionar como a “nova mulher” é, na

verdade, várias, e suas antecessoras, forjadas no fogo fértil da diferença.

Mas o fato é que o filme resiste como relato da trajetória de luta. Resiste como conto que se conta para inspirar. Resiste porque ainda não alcançamos a superfície. Continuamos tendo que emergir. Emergir porque temos que respirar, todo dia.

* **Alessandra Soares Brandão** é professora do Programa de Pós-Graduação em Inglês e do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina.

** **Ramayana Lira de Sousa** é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Mulheres, simplesmente

em torno de *A Dupla Jornada* (1975)
e *Simplesmente Jenny* (1977)

Carla Maia*

Ainda pouco se questiona o fato de, entre os nomes do Cinema Novo, não encontrarmos diretoras.¹ A única mulher a conseguir alguma inserção no grupo foi Helena Solberg, ao realizar o curta-metragem *A Entrevista* (1966) com apoio de Glauber Rocha para obtenção de recursos. Ela permanece pouco tempo no Brasil após a realização do filme. Como muitos artistas e intelectuais da época, exila-se no estrangeiro para escapar da intensa repressão do regime militar. Morando nos Estados Unidos, Solberg consolida sua carreira como a principal documentarista brasileira em atividade nos anos 1970. Muitos de seus filmes do período buscavam pensar a realidade latino-americana, para além dos limites nacionais. Em 1971, funda o *International Women's Film Project*, ao lado de Melanie Maholick, Roberta Haber e Lorraine Gray.² O

1. Em carta a Saraceni por ocasião de sua visita à Cuba, Glauber Rocha declara sua admiração pelos “jovens, machos, raçudos”, que estavam à frente da revolução e do cinema locais. “A ausência de mulheres no métier cinematográfico estava naturalizada”, como aponta Ana Maria Veiga em sua tese de doutorado. A autora cita o próprio Saraceni, que declara, sobre o “cinema de autor”, que “hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem”. In: VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013, p. 100-101.

2. Coletivos audiovisuais são um dos principais modos de produção audiovisual por mulheres, de acordo com Julia Lesage. A autora aponta que os coletivos permitem partilha

primeiro trabalho do grupo é o documentário *The Emerging Woman* (1974), que percorre 170 anos de história do movimento feminista nos EUA (1800-1974) em 300 imagens fixas, entre fotografias, ilustrações e gravuras, além de trechos de cinejornais e filmes antigos. Em 1975, o grupo continua a explorar questões relativas à realidade das mulheres latino-americanas, em dois documentários: *The Double Day* e *Simplesmente Jenny*.

Filmado entre Argentina, Bolívia, México e Venezuela, *The Double Day* atrela a questão de gênero a relações de classe e aos modos de trabalho, em clara filiação ao feminismo marxista. Em lugar do material de arquivo que ampara a narrativa do antecessor *The Emergent Woman*, vemos entrevistas com mulheres latino-americanas, junto do registro direto das ruas e das casas onde vivem. São mulheres pobres, camponesas e operárias. As falas confirmam a tese central do filme: a de que as mulheres trabalham mais que os homens, visto que, além de ajudar a prover o sustento da família ao lado dos maridos (não raro, sem eles), elas precisam cuidar da casa e dos filhos, numa verdadeira “dupla jornada” (*the double day*).

Para essas mulheres (como para tantas outras, hoje, neste vasto continente latinoamericano), as condições materiais de existência são determinantes para o modo como vivenciam sua experiência de gênero. Por exemplo, muitas falam sobre como obter trabalho é mais difícil para uma mulher do que para um homem e reiteram o quanto se sentem sobrecarregadas e infelizes ao terem de trabalhar

de conhecimentos e habilidades, organização de trabalho não-hierárquica e realização colaborativa, além de divisão de custos, o que facilita a produção independente. Cf. LES-AGE, Julia. Women Make Media: three modes of production. In: BURTON, Julianne (org.) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1990, pp. 315-347.

fora e dentro de casa. “O trabalho doméstico realizado pelas mulheres em casa é parte do sistema de produção pois, se elas não fizessem o trabalho, os salários teriam de ser maiores para garantir um nível mínimo de sobrevivência”, diz uma intelectual entrevistada pela equipe. Isso é mais evidente, continua a explicar a especialista, nas famílias pobres, em que os gastos são minimizados justamente porque as mulheres cuidam de costurar as roupas, bem como de serviços de lavanderia e de limpeza, evitando o consumo excessivo.

Estudiosas e ativistas feministas, todas brancas, são entrevistadas para oferecer mais dados acerca do trabalho feminino. Ressaltam, por exemplo, o fato de dois terços da força de trabalho feminina se concentrar em funções de empregadas domésticas, reproduzindo o lugar que ocupam na esfera privada. Uma entrevista tomada nas ruas traz à cena uma dessas domésticas, que discursa contra os maus tratos de suas patroas (“somos suas iguais, não? Deveriam nos tratar bem. Não nos oferecem nem uma xícara de chá”). Na sequência, uma senhora loira e bem vestida dá seu depoimento, que ressalta o abismo social: ela diz que mulheres trabalham para poder comprar roupas, viajar, garantir seu próprio prazer, enquanto seus maridos garantem as necessidades básicas. Para ela, isto garante o êxito feminino: parecer atraentes para seus maridos. O depoimento da mulher de classe média contrasta fortemente com as cenas que vemos na sequência, de empregadas domésticas passando, lavando e cuidando das roupas de suas patroas. Fica claro o quanto a opressão de cada dia sustenta-se e perpetua-se nas relações entre as próprias mulheres – e o quanto não é possível pensar o gênero sem seus cruzamentos com raça e classe. Mulheres definitivamente não são todas iguais.

The Double Day tem seu mérito garantido ao buscar compreender a complexa rede de produção de hierarquias de gênero sustentada pelos processos de socialização tanto na esfera privada quanto na pública. A verve marxista afirma-se na defesa de uma condição feminina decorrente de estruturas econômicas, sociais e simbólicas que precisam ser questionadas e abaladas. Na mesma medida em que explicita o quanto há de social e economicamente determinante no processo de “tornar-se mulher”, o filme propõe como saída a organização coletiva, para além de qualquer conquista subjetiva – afastando-se, dessa maneira, do existencialismo de Simone de Beauvoir. Não é a nível individual, existencial, que as mulheres podem conseguir sua libertação, mas somente unidas, pensando e propondo novos modos de vivência familiar e produtiva. O individualismo, segundo a tradição marxista com a qual o filme se alinha, é visto com extrema suspeita, pois é justamente um dos pilares ideológicos do sistema capitalista que viabiliza e potencializa a opressão feminina.

O discurso do filme é claro e coeso, com um roteiro que costura os diversos depoimentos com rigor. Os recursos de montagem são simples e diretos, o que favorece o didatismo. Muitas vezes, as imagens ilustram as falas das personagens e da narração. Há recorrência de imagens de cobertura, montadas de modo a conferir algum ritmo à narração. As falas das entrevistadas são incorporadas a um discurso anterior e cuidadosamente elaborado para comprovar a tese prévia e central. Em outros termos, quem tem voz nos filmes não são exatamente suas personagens – as mulheres filmadas não chegam a protagonizar seu próprio discurso. Este é um dilema frequente em documentários que adotam

o “modelo sociológico” tal qual descrito por Bernardet: há os entrevistados, que “falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões” e há um locutor, “voz de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência”.³ Em suma, filmes de abordagem sociológica sabem demais – *e a priori* – sobre a realidade filmada. Desse modo, as múltiplas vozes entrevistadas funcionam como uma “amostragem” que legitima o discurso. Em *The Double Day* verificamos esses elementos: a narração expõe os aspectos materiais da opressão feminina, intercalada a depoimentos que comprovam e dão crédito ao que é dito. Como sugere Bernardet, o geral expressa o particular e o particular sustenta o geral, o geral deixa de ser abstrato para surgir encarnado ou ilustrado na vivência das personagens.

Simplesmente Jenny (1977) é bem semelhante em termos de recursos expressivos e explora ainda mais a relação entre o geral e o particular. Também filmado na América Latina, sua primeira sequência exibe uma bela mulher em flerte com a câmera, entre caras e poses com seu vestido branco esvoaçante, seguida por cenas de mulheres num salão de beleza, cuidando das unhas e dos cabelos. Se antes o grupo de Solberg explorou o embate feminista em seus aspectos históricos (*The Emergent Woman*) e econômicos (*The Double Day*), agora trata-se de explorar seus aspectos simbólicos ou, em termos marxistas, superestruturais. Os inalcançáveis padrões de beleza e comportamento, as imposições religiosas e morais (virgindade, puritanismo, ideais amorosos, submissão ao marido), a percepção cultural do que significa ser mulher, toda uma construção simbólica e

3. BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. In: *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 16-17.

cultural do gênero é colocada sob escrutínio nas entrevistas e nas demais cenas, desde a primeira sequência do filme, em que um grupo de jovens discute a problemática dos padrões de comportamento esperados de uma mulher.

Entretanto, não há abandono do materialismo histórico, como fica claro na segunda sequência: ilustrações e pinturas da chegada dos colonizadores no continente latinoamericano, montadas com a leitura da carta de Américo Vespúcio ao rei, narrando as primeiras impressões do povo encontrado nas terras ameríndias e as esperanças de obter ouro e terras. As mulheres, nota Vespúcio, eram especialmente “libidinosas”. O segundo bloco, com suas ilustrações fixas e seu narrador masculino, dissonante em relação aos demais blocos do filme, funciona como uma transição para a discussão sobre as raízes da opressão. A narração ressalta que os colonizadores europeus não queriam apenas obter riquezas, mas dominar os povos ameríndios através da imposição de fortes códigos culturais e morais, com ajuda da disseminação de sua fé religiosa. A colonização, como a opressão feminina, envolve estruturas econômicas, sociais e simbólicas.

A personagem do título só é introduzida após os dois blocos que situam a temática do filme. Jenny vive num reformatório para mulheres na Bolívia e possui ascendência indígena. “O que é pureza?”, pergunta a entrevistadora. “Comportar-se bem, cumprindo os mandamentos de Deus, ser boa, aceitar os erros dos outros”, responde a garota. “O que a virgindade significa para um homem?”, é a próxima pergunta, e a resposta: “para o homem é algo importante, porque um homem sempre quer que sua mulher seja virgem. Homens são ciumentos e não querem saber de outro homem no passado de sua mulher, querem ser os únicos”. “E

estes homens são virgens?"; "Não, homens tem milhares de aventuras", diz Jenny. "E não seria mais justo se as mulheres pudessem ter milhares de aventuras?"; "Claro, mas às vezes penso que é uma coisa linda quando uma mulher é virgem", responde Jenny.

Jenny, treze anos, não é mais virgem desde que foi estuprada, aos doze. Sua colega no reformatório, Patricia, também foi abusada sexualmente por um coronel, seu padrinho, quando tinha doze anos. Com ele, teve duas filhas, que lhe foram tiradas pelo coronel para serem criadas pela esposa dele. Triste destino de quatro mulheres, condensado numa única sentença: mães e filhas apartadas, esposa obrigada a criar as filhas da amante do marido. Após o relato das duas jovens, ouvimos novamente a trilha dolente e a narração sobre imagens de crianças brincando num aterro, entre despojos, animais e escombros: "Sim, a situação de Patricia era muito séria. E o abuso sofrido por ela é apenas uma pequena parte de uma violência maior, a violência da pobreza e do subdesenvolvimento. Quatro séculos depois, as condições não melhoraram em muitas partes da América Latina. Metade da população precisa sobreviver com apenas 13% do total de renda. Todo ano morrem um milhão de crianças, mais que dez vezes o número de mortos em Hiroshima".

A narração e as entrevistas, resultantes de cuidadosa pesquisa, são claramente direcionadas. As realizadoras sabem onde querem chegar e que tipo de respostas precisam obter para apresentar o argumento de que a opressão da mulher é resultado de um conjunto de fatores simbólicos, materiais, históricos. A experiência subjetiva de cada personagem é, desse modo, colocada a serviço de um discurso que a precede e que a localiza numa rede de relações e associações. Para

combater a desigualdade de gênero, lança-se mão de outra assimetria: o discurso continua em poder de quem filma, quem é filmado torna-se “amostragem”.

As “amostras” de *Simplemente Jenny* são meninas com biografias machucadas por sua condição de gênero e de classe. Marli, a terceira menina, conta que foi para o reformatório por se envolver com uma prostituta (não fica claro, mas provavelmente ela acaba também se prostituindo). Ela diz não gostar da Bíblia, e sim de ficção e de mistérios, de ler sobre mágica, sobre pactos com o Diabo. Seu depoimento é interrompido pela voz *over*, que explica ou “traduz” as preferências de Marli: “Marli gosta de revistas sensacionalistas”, narra a voz, enquanto vemos as imagens das referidas revistas, cujo fluxo de acontecimentos idealiza o amor e simplifica os problemas da vida (se é isso que a menina queria dizer com “pactos com o Diabo”, jamais saberemos). Por meio da quebra no discurso da garota, a voz *over* continua a tecer o fio narrativo, introduzindo o assunto que irá nortear o próximo e quarto bloco – o amor, o casamento e os filhos. “Gostaria de me casar e ser feliz”, diz Marli, “se esse for o meu destino”. Filmado bem de perto, o rosto de Marli é triste. Faltam-lhe os dentes frontais. Ela nunca sorri.

O quinto bloco do filme acontece em Villa Miséria, na Argentina. Vemos uma das realizadoras caminhar, microfone direcional em punho, ao lado de Rosa, uma senhora com quem conversa. A câmera não é fixa como nas demais entrevistas, mas caminha com as duas, como quem incrusta o discurso na pobreza ao redor. A mulher fala das duras condições de vida daquele lugar, da falta de água e recursos básicos, da ausência de creches para deixar as crianças e viabilizar o trabalho feminino, da subnutrição infantil, do desemprego.

A fala é interrompida pela narração: “a mídia não tem espaço para esse tipo de problema e os rostos que ela mostra são bem diferentes daqueles de Rosa e suas vizinhas”, ouvimos, enquanto vemos as imagens dos rostos das mulheres, sóbrios, sofridos. A trilha sonora dolente que caracteriza as passagens comentadas pela voz *over* retorna, enquanto vemos os belos rostos e corpos femininos que ilustram as capas de revista.

No sexto e último bloco, focado na construção midiática dos padrões de beleza da mulher, uma modelo é entrevistada. Bela, filmada em *close*, ela se diz vaidosa, diz gostar de estar diante da câmera, e que sua imagem representa a mulher boliviana, “porque as bolivianas são vaidosas, embora muitas vezes tímidas e inseguras”. Se até o momento as falas das entrevistadas comprovavam ou exemplificavam os fatos narrados, ocorre com a entrevista da modelo uma inversão. Dessa vez, sua fala é contrariada, deslegitimada pela voz *over*: “Rosário, é claro, não representa a mulher boliviana, mas é apresentada como modelo do que uma mulher deveria ser”. O procedimento torna ainda mais sensível e problemática a operação fílmica de apropriação do discurso do outro, antes por assimilação, agora por negação e contraste. Se Rosário já não era mais dona de sua própria imagem, “vendida” para a mídia como dá a entender o discurso do filme, ela perde também sua voz, seu próprio discurso, desautorizado pela voz que “sabe mais”.

O bloco continua com imagens filmadas no Rio de Janeiro. Vemos corpos femininos sadios e jovens se divertindo na praia, em seguida, anúncios luminosos, vitrines de lojas, novamente um salão de beleza, os manequins, os cosméticos, as propagandas de TV. Faltam poucos minutos para o fim do filme, e o ciclo argumentativo está finalmente se fechando.

“Queria ser profissional ou rica” diz Jenny, apartada do mundo de consumo que as imagens anteriores mostravam. Sua fala é sucedida pela entrevista com um psiquiatra, provavelmente responsável pelo atendimento das mulheres no reformatório. Ele prontamente ressalta que o sonho de Jenny é impossível, pois ainda que aquelas mulheres alcancem algum sucesso terapêutico, o trabalho dele é seriamente comprometido pelo contexto socioeconômico, que não dá chance para que elas possam, efetivamente, levar uma vida melhor.

“Quantas mais Jennys, Marlis e Patricias existirão, num sistema em que a prosperidade dos poucos é construída sobre a exploração da maioria?”, pergunta a voz *over*. A pergunta é justa, urgente, permanece atualíssima. Contudo, ela confirma o caráter de amostragem das personagens filmadas, operação condensada na generalização dos nomes próprios. Por força do objetivo – nada banal ou desprezível – de fundamentar histórica e socialmente um discurso feminista coeso e coerente, o filme acaba por não atender ao pedido de sua personagem: “quero ser eu mesma, simplesmente Jenny”, diz a menina, inspirando o título da obra. Jenny nunca é “simplesmente Jenny”: é mulher, pobre, solteira, abusada, detenta. Aprendemos com o filme que Jenny são muitas e nada simples, todas elas complexamente pobres, mulheres, solteiras, abusadas, prisioneiras.

As escolhas formais que questionamos nesses dois filmes de Solberg não diminuem o mérito da realizadora em pautar questões da experiência feminina de modo interseccional, tensionando gênero, classe, raça, nacionalidade. Se pouco mudou desde o Cinema Novo – se não mais ausentes, as mulheres permanecem minoria na direção – são ainda mais raras aquelas que assumem perspectivas declaradamente

feministas, como faz Solberg desde o início de sua carreira com notável fôlego e compromisso. Longa vida, portanto, a seus filmes – que continuam a informar e inspirar as gerações de agora e do amanhã.

***Carla Maia** é curadora e pesquisadora de cinema. Doutora em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, sua tese investiga o documentário brasileiro realizado por mulheres. Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Comunicação e Artes do Centro Universitário UNA e integra a equipe da Vice-Presidência Acadêmica do grupo Ânima Educação. Faz parte do coletivo Filmes de Quintal, que realiza o forumdoc.bh.

Do caos às cinzas: as ditaduras latino-americanas no cinema de Helena Solberg

em torno de *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* (1982)
e *Chile: Pela Razão ou Pela Força* (1983)

Julia Fagioli*

No início dos anos 1980, o cinema de Helena Solberg é marcado por dois filmes de cunho fortemente militante que remetem às ditaduras em países da América Latina, a saber, *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* (1982) e *Chile: pela razão ou pela força* (1983). O primeiro deles acompanha uma família nicaraguense, os Chavarrías, um ano após a Revolução Sandinista. Já o segundo filme se passa dez anos após o golpe militar no Chile e trata, em retrospecto, dos anos do governo do ditador Augusto Pinochet.

Apesar de abordarem duas ditaduras em países latino-americanos, é preciso nuançar os contextos – Nicarágua em 1982 e Chile em 1983. A Nicarágua saía de uma ditadura de 40 anos em 1979, enquanto o Chile, em 1983, vivia há uma década sob um regime ditatorial após 140 anos de democracia. Assim, enquanto no primeiro filme há uma possibilidade de se apontar para um futuro democrático, no segundo há uma tentativa de elaboração de tudo o que ocorrera desde o golpe militar e um questionamento de se haveria uma saída possível.

Das Cinzas... Nicarágua Hoje inicia com uma música em inglês, que repete em seu refrão: “A Nicarágua é um lugar incrível”¹. As imagens se assemelham às de um cinejornal, em que vemos pessoas se divertindo; mas, também, soldados entrando em casas com armas em punho. Após tais imagens há um corte brusco, que altera também a trilha sonora e, no plano seguinte, vemos o corpo de um homem no chão. A trilha confere gravidade à cena e as imagens articuladas dialeticamente revelam um conflito entre duas visões muito distintas dos acontecimentos.

Nas cenas seguintes, conhecemos José, Clara e seus quatro filhos, uma família camponesa que vive em uma comunidade em Manágua, capital da Nicarágua, e que, como reforça a narradora do filme, foi “transformada pela história de seu país”. Ao longo de todo o filme, articulados a outras imagens e narrações que contam a história da Nicarágua, vemos depoimentos dos membros da família e cenas do seu cotidiano. Eles falam sobre como a vida sob um regime opressor trouxe a política para o seu cotidiano e alterou o rumo de suas vidas – especialmente as filhas adolescentes, que se engajaram em atividades ligadas à recuperação do país após a guerra civil. A proximidade da família no filme dá rosto e voz aos nicaraguenses, singularizando as histórias das pessoas que viveram a revolução.

É importante notar como o trabalho de montagem de Helena Solberg cria uma dialética entre a imagem que os Estados Unidos mostravam em seus noticiários e os testemunhos dos nicaraguenses. Um forte exemplo é a oposição entre os pontos de vista sobre Augusto Sandino, líder camponês nos anos 1920, que lutou contra a ocupação americana no país.

1. No original: *Nicaragua is a wonderful spot*.

Enquanto nos noticiários Sandino era tratado como um criminoso, o povo nicaraguense o enxergava como um símbolo da resistência, e, por isso, o homenageou na criação da Frente Sandinista pela Libertação Nacional, movimento de guerrilha que lutou contra o governo opressor de Anastasio Somoza. O que percebemos, portanto, é uma forte oposição entre arquivo e testemunho na montagem, de modo que as falas dos nicaraguenses desconstroem o discurso hegemônico.

E se em *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* há uma singularização da história, mostrando como os grandes acontecimentos políticos afetam as vidas das pessoas, em *Chile: pela razão ou pela força*, percebemos outra preocupação: de elaboração dos acontecimentos políticos dos últimos dez anos, a partir de pontos de vistas diversos. O filme começa com uma imagem frontal do Palácio de La Moneda em Santiago, no Chile, e a inscrição na tela nos informa a data: 11 de setembro de 1983, exatamente dez anos após o golpe militar e a morte de Salvador Allende. Após um corte vemos as imagens de arquivo, em preto e branco, do bombardeio ao palácio, dez anos antes.

Em seguida, através de uma narração masculina em inglês e de depoimentos, o filme faz um balanço dos primeiros dez anos da ditadura militar de Augusto Pinochet. Há imagens de discursos de Pinochet, de sua posse, mas também de diversos protestos contra a ditadura. Em um primeiro momento, temos uma perspectiva mais ampla e institucional dos acontecimentos, com entrevistas de embaixadores do Chile nos Estados Unidos e na Suécia, e com o General Gustavo Leigh, ex-membro da junta Pinochet, dentre outros.

O filme nos mostra as investidas do governo no sentido de manter uma aparência de tranquilidade política

e econômica, enquanto, na verdade, empresas estão falindo, o desemprego é alarmante e um caos social se instaura. É a partir daí que começamos a ver os depoimentos das pessoas afetadas, como, por exemplo, dos desempregados. Os protestos se intensificam, e, na montagem, as imagens são intercaladas a outras de entrevistas, de modo a tentar elaborar os acontecimentos. É importante também ressaltar que as manifestações são filmadas de dentro, a partir de uma perspectiva próxima àquela dos manifestantes.

O filme termina com as imagens do funeral do estudante Miguel Zavala, no dia 11 de setembro de 1983. O funeral se transforma em um grande protesto que é fortemente reprimido e se torna um dos episódios mais violentos do período. Trata-se de um filme que se faz junto com a história: ambos são inacabados. Não se sabe ao certo qual será o futuro do país. Seria possível superar o regime de Pinochet? Qual seria o caminho para a redemocratização? Sabemos hoje que ainda restavam anos de ditadura militar pela frente, e que mais de 30.000 vidas foram perdidas em todo o período.

O que pode o cinema diante de uma ditadura militar? A resposta não é clara ou objetiva. No entanto, esses dois filmes de Helena Solberg nos levam a pensar que a escritura fílmica pode se realizar como forma de contestação, como forma de buscar outros pontos de vista da história, como forma de elaboração dos acontecimentos.

Chile: pela razão ou pela força é realizado em meio a um processo histórico, trata-se de um filme do agora, feito diante da urgência dos acontecimentos. A contingência do momento afeta diretamente os aspectos formais do filme. A narração, por exemplo, assume um tom quase didático, de

situar e – tentar – explicar os acontecimentos, que ainda estão em curso; logo, não há distanciamento possível. As imagens dos protestos, por sua vez, adquirem um forte caráter testemunhal, exercem papel de documentação daquilo que se passava no Chile durante a ditadura militar.

Já em *Das Cinzas... Nicarágua Hoje*, passados os anos do regime opressor, era finalmente possível olhar para os acontecimentos em retrospecto, elaborando-os de maneira mais complexa e aprofundada – ainda que não fosse um olhar tão distanciado, já que permanecia a incerteza sobre o futuro do país. Assim, as imagens de arquivo, além de seu aspecto documental e vestigial, ganham outras camadas de sentido quando colocadas em relação, na montagem, com outras imagens e testemunhos verbais.

Apesar das particularidades dos contextos e dos filmes, é essencial perceber que há, em comum, uma preocupação em tornar visíveis as lutas políticas e os acontecimentos históricos, de acordo com o momento em que eles se passam, deixando que as operações fílmicas sejam atravessadas pelo contexto que abordam, pelo que é possível dele figurar nas imagens.

* **Julia Fagioli** é pesquisadora de Cinema. Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre pela mesma instituição.





American rules, Brazilian contradictions

em torno de *A Conexão Brasileira* (1982/1983) e *Retrato de um Terrorista* (1985)

Roberto Cotta*

*Eu e ele, meu interlocutor, nos odiamos.
Agora estamos aqui, sentados, já velhos,
novamente sem coragem de nos estraçalharmos de uma vez.
(Rubem Fonseca, Lúcia McCartney)*

É inegável percebemos uma assinatura autoral de Helena Solberg onde quer que seja. Mesmo em *A Conexão Brasileira, a luta por democracia* (1982/1983) e *Retrato de um Terrorista* (1985), dois documentários de perfil mais didático realizados à época em que residia nos Estados Unidos, é fundamental notarmos a presença de diversos traços estéticos que atravessam toda a sua carreira. Por trás da calma modulada pelas falas e gestos de cada entrevistado, ambos escondem um comboio de tensões abrigadas nas órbitas dos debates promovidos, incitados pelas regras do jogo político e seu terreno fértil de contradições. Filmes calcados excessivamente na evidência da imagem, paradoxalmente nos direcionam para tudo aquilo que se encontra nas entrelinhas históricas do que é mostrado, aspecto subjacente em todo

e qualquer filme que ela tenha feito. E, aqui, o desvio não é sinônimo de incapacidade, demérito ou falha, mas de consolidação de um estilo que mistura a secura de seus procedimentos com a inesperada ironia de suas frontalidades, numa estrutura que favorece tanto o reconhecimento imediato das intenções do registro quanto a imaginação de uma espessura inaudita constituída ao seu redor.

Entre 1982 e 1990, a cineasta dedicou-se à realização de um conjunto de documentários produzidos em parceria com a *Public Broadcasting Service* (PBS), emissora de televisão norte-americana de cunho educativo. Nesses filmes, é notável um engajamento político que visa confrontar a frondosidade do autoritarismo em países latino-americanos, considerando a interferência dos Estados Unidos na definição dos rumos históricos dessas nações. Em *A Conexão Brasileira*, uma série de entrevistas com personalidades distintas apresenta uma radiografia do regime militar no Brasil e sua inevitável condição de apodrecimento. Às vésperas das primeiras eleições diretas para os governos estaduais desde que a ditadura começou, o futuro do país é engendrado em meio a uma crise econômica devastadora e o desafio de uma maior autonomia popular. Já em *Retrato de um Terrorista*, a imagem do ativista Fernando Gabeira é reconstruída. Quase duas décadas após ter participado do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick no Rio de Janeiro, Gabeira não evidencia qualquer tipo de sombra do militante enérgico que fora no passado. Ainda assim, as noções de terrorismo que rondam sua trajetória são postas em xeque e contrastadas com o terrorismo econômico que os Estados Unidos têm empregado em sua política internacional.

Uma câmera de vídeo, um narrador (Warren Hoge, chefe de gabinete do *New York Times* no Rio de Janeiro), um grupo de especialistas com posições ideológicas diversas (Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Marilena Chauí, Paulo Singer, Elio Gaspari etc.) e as mais variadas autoridades institucionais brasileiras e norte-americanas. O eixo estrutural de *A Conexão Brasileira* se constrói a partir da fala, e dela surgem naturais divergências. Dependendo da demanda, a ideia de país que se apresenta traz uma dimensão nostálgica, cética, utópica, esperançosa, consternada. O filme é composto, em sua maioria, por entrevistas realizadas por Helena Solberg, cujas intervenções vez ou outra são notadas através do áudio. A esses registros somam-se fragmentos repletos de signos comumente associados ao Brasil (praia, carnaval, futebol, floresta Amazônica) e demais imagens que representam sua inescapável imponência industrial e comercial. No entanto, mesmo com essa abundância sonora e imagética, as grandes potencialidades do documentário estão guardadas nas dobras que esse discurso traz, residindo nelas o atravessamento entre o autoritarismo político e o neoliberalismo econômico.

Ao refazer um percurso genealógico do regime militar, a cineasta acaba descortinando as nuances de uma influência dos Estados Unidos na impulsão do golpe e na sua consequente decadência. Se as entrevistas circundam essa questão, suas dimensões só podem ser concretizadas na medida em que a montagem articula os variados pontos de vista que compõem o filme. Como, na prática, cada entrevistado defende seu peixe, não podemos confiar em qualquer tipo de partilha discursiva. Tal noção de contraposição em torno da especulação e da pragmática é percebida apenas

enquanto conjunção dissonante de discursos, nunca como um tônus individual do filme. É preciso que o quebra-cabeça seja totalmente montado para entendermos que a atuação norte-americana foi, de fato, um dos principais refratários para a sedimentação de um governo ditatorial no Brasil, mas também um dos fundamentais propulsores da derrocada do próprio regime, uma vez que o fracasso econômico em voga vislumbra a necessidade de uma abertura democrática que favoreça os Estados Unidos. A ironia velada trazida por esse gesto cinematográfico permite que os entrevistados apresentem um diagnóstico de futuro que já parece consolidado no passado, no qual a incoerência é o único motor capaz de demover o Brasil de sua paralisia reinante, sem qualquer tipo de independência em função dos mandos e desmandos norte-americanos.

As contradições também devoram o tom parcimonioso registrado em *Retrato de um Terrorista* (co-dirigido com David Meyer). A estrutura do filme é toda afinada em torno da ideia de contraste. O intempestivo Fernando Gabeira do passado se encontra com o reflexivo Fernando Gabeira do presente. A militância rebelde do início da ditadura se confronta com o pacifismo fabulado pela redemocratização. As ações abruptas de guerrilha seguem rota oposta às especulações sobre o Brasil contemporâneo. Os Estados Unidos que apoiaram o golpe militar se distanciam do país que favoreceu a abertura democrática brasileira. *Retrato de um Terrorista* é, essencialmente, um documentário sobre a negação de conjunturas ou sobre a negação de uma ideia de terrorismo. Sendo assim, o filme entende que negar é a única maneira de perceber uma dinâmica que sempre nos leva a um mesmo lugar (submisso, culpado, derrotado). À

medida que rememora a experiência do sequestro de Elbrick em 1969, Gabeira tem sua opinião sobre terrorismo confrontada pelo discurso oficioso de Diego Asencio, embaixador norte-americano no Brasil e vítima de uma ação guerrilheira realizada pelo movimento colombiano 19 de Abril (M-19), na República Dominicana, em 1980. Em grande parte do filme, trechos das entrevistas cedidas por esses dois personagens são colocadas em justaposição, construindo acintosamente uma dissonância de ideias que dá vazão ao cenário de contradições que permeia o documentário.

Durante os anos 1980, tornou-se crescente o número de atividades táticas contra os Estados Unidos em países da América Central e do Oriente Médio, buscando frear a participação ativa norte-americana nas respectivas gestões governamentais locais. Consideradas prontamente como intervenções terroristas, essas ações escancaram a fragilidade estadunidense em lidar com as limitações de sua condição dominante defendida a fórceps. Posteriores ao sequestro de Elbrick, esses enfrentamentos poderiam ser entendidos como consequência de um legado terrorista deixado pelo MR-8, organização da qual Gabeira fazia parte. Assim defende Asencio. Assim rebate Gabeira. E quando esse embate de ideias vem à tona, o documentário demarca, de modo propositivo, a existência de distensões em torno do conceito de terrorismo. Aos poucos, percebemos que as manifestações do terror também podem se materializar de forma subliminar, ocupando um espaço preponderante situado entre a ação política e o controle econômico, algo repercutido à exaustão nos dias atuais, mas ainda pouco desbravado à época. Nesse sentido, Solberg e Meyer indicam que não há como colocar no mesmo balaio a contra-argumentação ativista e a lógica de

uma dominação imposta, embora ambas sejam circundadas por uma mesma sombra. Gabeira renega o gesto violento do passado, mas entende que somente através dele poderia chamar a atenção midiática para o regime opressor que governava o Brasil. Então, as noções de terrorismo apresentadas pelo filme parecem envoltas numa espécie de efeito dominó, que permite compreendermos que a violência de resistência não sobrevive sem uma violência de imposição. Mais do que tudo, *Retrato de um terrorista* mostra que não é possível entender o Brasil em transformação sem considerar a influência dos Estados Unidos e sua inesgotável dominação. Assim como em *A Conexão Brasileira*, temos contato com um punhado de regras que só sobrevivem a partir do momento em que reparamos que elas estão enraizadas numa centelha de contradições.

* **Roberto Cotta** é professor de Crítica Cinematográfica e Estéticas do Cinema Contemporâneo na Escola Livre de Cinema (ELC/BH) desde 2013. Doutor em Artes pela UFMG e mestre pela mesma instituição. Foi professor-pesquisador no projeto EMDiálogo do Observatório da Juventude da UFMG (2014) e curador do FestCurtas BH (2014), do Forumdoc (2016) e da mostra Escola: Cidade Aberta (Caixa Cultural SP, 2017). Atualmente, escreve para a revista Rocinante, é um dos coordenadores do cineclube Cine Sorpasso e um dos sócios da produtora Mar de Morros, criada em 2017.

Terra dos Bravos (1986): bandeiras e cercas *versus* terra e espírito

Renata Otto Diniz*

A expressão “home of the brave” (lar dos bravos), faz parte do hino nacional dos Estados Unidos. A sua primeira estrofe encerra-se assim:

*O! Say does that star-spangled banner yet wave
O'er the land of the free and the home of the brave?*

Oh, diga se a bandeira salpicada de estrelas ainda acena
Sobre a terra dos livres e o lar dos bravos?

É provável que essa expressão seja bastante conhecida naquele país e que, ainda mais, inspire orgulho aos americanos “normais”.

Terra dos Bravos (*Home of the Brave*) é também o título escolhido para o documentário de Helena Solberg, cineasta brasileira (filha de mãe brasileira e pai norueguês, casada com um norte-americano, residente por anos nos EUA), que trata da “história” daquele país, produzido para uma série de uma rede de TV americana. Porém, esta escolha parece-me ter sido um recurso para realçar não o orgulho patriótico normal, mas um contraste, óbvio, se não fosse justamente obscurecido – denegado, no sentido psicanalítico – pela cultura estadunidense, ou, de modo mais geral, pela cultura colonialista ocidental. Refiro-me a um paradoxo colonial: o fato de que

os estados nacionais, que se pretendem organizações político-sociais modernas, adequadas aos direitos de cidadania da população que abrangem, constituíram-se sempre sobre a ruína, a violação e os destroços de populações mais antigas, desterradas pelos estados nacionais coloniais.

De acordo com o seu hino nacional, os norte-americanos consideram-se “livres” justamente por terem sido capazes de tomar posse de uma terra considerada indômita, fincar, hastear e manter sua bandeira (com bravura) num solo que quiseram teimar que fosse virgem. Tomar, deflorar uma terra para chamá-la de SUA (ou USA).

Lembro que, conforme o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1987, p. 320-321), a descoberta e a invasão das Américas foi o evento que teria permitido o florescimento do desenvolvimento ao modo do capitalismo mundial, e não o contrário:

Na verdade, são essas sociedades que, por sua destruição direta ou indireta entre os séculos XVI e XIX, tornaram possível o desenvolvimento do mundo ocidental. Entre elas e ele existe uma relação de complementaridade. O próprio desenvolvimento e suas exigências ávidas é que as fizeram tal como este desenvolvimento as descobre hoje em dia. Não se trata portanto de uma tomada de contato entre dois processos que se teriam dado isoladamente (...). Não há nem pode haver “um ponto zero de mudança”, a não ser que se aceite fixá-lo no único momento em que realmente existiu, isto é, em 1492, na véspera da descoberta do Novo Mundo. Pela destruição, inicialmente desse próprio Novo Mundo, e em seguida de muitos outros, reuniam-se as condições do desenvolvimento em benefício do Ocidente; estas permitiram a produção deste desenvolvimento, que voltaria

mais tarde a se impor, de fora, a sociedades previamente saqueadas para que o próprio desenvolvimento pudesse nascer e crescer sobre suas ruínas.

Terra dos Bravo traz, inclusive, a celebração do *Columbus Day* numa encenação que figura uma recepção indígena generosa e cordial de um hóspede estrangeiro nobre e pacífico. Se não é possível negar que os índios estavam na terra, em todo “hemisfério americano” (como se diz na narração do filme), como população original, a história oficial colonial nega que tenham sido perseguidos e dizimados como inimigos. No *Mardi Gras Indians*, os negros saúdam verdadeiramente os nativos da terra, irmanando-se a eles, confundindo-se com eles, tornando-se índios, ao menos por um dia¹... Ao contrário, no *Columbus Day* os “brancos” encenam o nativo como um trouxa, um passivo, um grato abestado. O *Columbus Day* demonstra que os brancos jamais pensaram que esta era uma terra de *outrem*! Negaram humanidade aos nativos justamente para que pudessem expropriá-los: desterraram os nativos, reivindicando para si, não apenas a terra, o lar, mas, sobretudo, por meio de sua invasão bárbara e típica violência, o auto-predicativo de “bravura”.

“Brabo”, como se diz nas cidades interioranas amazônicas, é uma corruptela de “bravo”. É usado como epíteto por alguns índios em “situação de contato” (e também por sertanistas da Fundação Nacional do Índio, que trabalham no fundo das matas junto a comunidades ou até pessoas sobreviventes últimas de um povo indígena outrora certamente maior, como

1. O *Columbus Day* deve ser mais celebrado do que o *Mardi Gras Indians* – a Terça-feira Gorda Indígena, em que, nas palavras publicadas em rede social pelo professor Idelber Avelar, brasileiro na Tulane University, há “uma poderosíssima tradição dos negros neworleanianos de se vestirem como índios para honrar as etnias da Louisiana que albergaram escravos fugitivos no século XIX” (<https://www.facebook.com/idelber.avelar/posts/10155750077782713?pnref=story>).

podemos ver, por exemplo, no filme *Piripkura*, exibido no festival *forumdoc.bh.2017*) para nomear os indígenas que se negam a estabelecer relações com os “brancos”, ou com outros “índios” que façam para eles o papel de “brancos”: invasores, pilhadores de sua terra e, mais ainda, das condições de possibilidade de seu mundo, seu jeito de viver. Os “brabos” amazônicos são justamente aqueles que recusam cabalmente os “bravos”, e todo o mundo que trazem consigo.

O filme de Helena Solberg recusa protagonismo aos “bravos”. Mas não nega ter havido genocídio incomparável nas Américas². O filme já se abre com um depoimento de um líder “navajo”, que diz:

Somos os descendentes do povo originário desse território. Nossos ancestrais se instalaram nesse continente hoje chamado América. Em seguida, se espalharam por todo o território, nas Américas Central e do Sul, nas costas leste e oeste, subiram rumo ao norte, para o Alasca e além, nos limites do território. Mas eis que chegou o homem branco. Os brancos começaram a se apoderar de tudo, do território, de cada vida existente na terra, esquecendo-se da lei do Grande Espírito. E vimos que muitos do nosso povo foram dizimados por essa apropriação.

Todavia, aponta-se no filme para o fato de que nunca houve *apenas* conquista, porque a “história” não é apenas uma. A história indígena é contra-oficial, é uma história de resistência dos nativos na terra. A presença “atual” dos

2. Como esclarece a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 17): “Os historiadores parecem concordar com um mínimo de população indígena para o continente situado por volta de 1650: diferem quanto à magnitude da catástrofe. Alguns, como Rosenblat, avaliam que de 1492 a esse nadir (1650), a América perdeu um quarto de sua população; outros, como Dobyns, acham que a depopulação foi da ordem de 95% a 96% (Sánchez-Albornoz 1973)”.

“índios” é a prova de que a história oficial não contou tudo. Ou seja, de que essa história da dizimação dos indígenas nas Américas, além de não ser completamente verdadeira (tampouco completamente falsa, já que a população atual é muitíssimo menor do que fora antes da invasão), é uma construção ideológica negativa, obliteradora da existência e da resistência das populações nativas e acaba por tornar-se um esconderijo sob o qual se perpetua o assassinio atual. Como realça a já citada antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 22), falar apenas em dizimação indígena é negar aos indígenas inclusive sua condição de *sujeito*:

Por má consciência e boas intenções, imperou durante muito tempo a noção de que os índios foram apenas vítimas do sistema mundial, vítimas de uma política e de práticas que lhes eram externas e que os destruíram. Essa visão, além de seu fundamento moral, tinha outro, teórico: é que a história, movida pela metrópole, pelo capital, só teria nexos em seu epicentro. A periferia do capital era também o lixo da história. O resultado paradoxal dessa postura ‘politicamente correta’ foi somar à eliminação física e étnica dos índios sua eliminação como sujeitos históricos.

Terra dos bravos afirma “outro mundo possível”, no sentido do que propôs o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017) em seu texto-conferência “Os Involuntários da Pátria”. Tal conferência foi proferida na praça da Cinelândia, no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 2016, durante o ato Abril Indígena. Este ato tinha intenção de visibilizar as questões indígenas e ajudar na reivindicação e garantia de seus direitos, sobretudo na luta contra a tentativa de aprovação de uma legislação anti-indígena pelo congresso brasileiro, por exemplo, a PEC215. Apesar disso, para os ameríndios,

para os “índios”, dizia, ainda assim, Viveiros de Castro: “Um outro mundo é possível, porque um outro mundo sempre foi possível, ou melhor, sempre foi atual – ele existe em atos nos mundos ameríndios”.

Assim, Helena Solberg alia-se às organizações políticas nativas para ouvi-las em direto: Alfredo Vitteri, liderança da Organização dos Índios Equatorianos; Inocência Macanilla, liderança na Confederação Indígena da Amazônia Equatoriana; Valerio Grafa, liderança quechua; lideranças navajo no Arizona, EUA, dentre outros.

O que eles dizem? “Perda”: de sua terra, de seu modo de viver, de sua língua e de seu espírito... Mas também dizem “luta” por autodeterminação política, vida, espiritualidade, autogestão territorial:

Acredito na autodeterminação do povo. É importante enfatizar que as lideranças indígenas não surgiram por influência de padres ou do governo, mas da real necessidade do povo em sobreviver.

Mais de 60% de toda a população boliviana é sindicalizada. Nós estudamos todas as dificuldades dos movimentos indígenas organizados pelos nossos parentes em outros países. No tempo em que o movimento se posicionava somente no contexto da luta étnica, havia muitos perigos. Então, rejeitamos a perspectiva unicamente étnica, uma vez que não se trata de uma busca pelo retorno à sociedade idílica, como se nunca tivesse havido um período de Conquista na nossa história. Por outro lado, todos os programas revolucionários de viés marxista reduzem nossa luta a dimensões puramente classistas. Neste caso, seríamos apenas camponeses, ao invés de Aymara, Quechua, Maya e tantos outros.

Assim, a definição por classe não é útil, porque rouba nossa identidade. Nossos movimentos tentam integrar a dimensão étnica – o que nós somos – com a dimensão classista. Nesse sentido, por estarmos confrontando o sistema capitalista, somos revolucionários.

Para esse sindicato, a terra é a questão central, como sempre acontece quando se trata dos índios: a profunda, até mesmo misteriosa relação com o espírito. O principal objetivo do sindicato é a posse da terra indígena pelos índios.

Enquanto os invasores basearam sua história no genocídio indígena e na expansão colonial como condição de possibilidade de seu próprio modo nascente, embora já construído como inexorável destino de toda humanidade, a saber, o capitalismo (conforme Lévi-Strauss, acima), do ponto de vista dos nativos ameríndios, sua história é feita sobre sua persistência nessa mesma terra. Entretanto, para os indígenas, ao contrário dos ocidentais, a terra não lhes pertence, são eles é que pertencem à terra. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 5) sintetizou essa inversão na conferência aqui já citada:

Os índios são os primeiros indígenas do Brasil. As terras que ocupam não são sua propriedade – não só porque os territórios indígenas são “terras da União”, mas porque são eles que pertencem à terra e não o contrário. Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena. E nesse sentido, muitos povos e comunidades no Brasil, além dos índios, podem se dizer, porque se sentem, indígenas muito mais que cidadãos. Não se reconhecem no Estado, não se sentem representados por um Estado dominado por uma casta de poderosos e de seus mamulengos

e jagunços, aboletados no Congresso Nacional e demais instâncias dos Três Poderes.

O filme de Helena Solberg aponta para os originários donos da terra, aqueles para quem a terra é justamente um “lar”. Assim, Katherine Smith, uma velha navajo, resiste com todas as forças que lhe restam, exige, de arma em punho, que não cerquem sua terra: “Nasci aqui. Meu avô, minha bisavó. Meu espírito está aqui e minha prece foi para a Grande Montanha. Então, apenas quero viver nessa terra. E lutarei até o fim da vida”.

Como a anciã navajo realça, a história não terminou. Outra liderança navajo o diz em outros termos: “Pessoas brancas pensam que têm poder. Talvez amanhã o vento venha colocar a Casa Branca abaixo. A luz virá derrubar uma dessas fábricas de bombas. Terremotos virão encobri-las. Já está acontecendo. Está vindo rápido”.

A narração do filme bem o resume:

Duas versões contam a história dos índios. Os livros dos homens brancos falam de civilizações antigas, agora exterminadas, que conhecem por meio de ruínas e traços. Os indígenas apontam para suas aldeias vivas, cidades, o conjunto dos países nativos como evidência de que continuam a existir. A história indígena – raramente contada e mais raramente ouvida – fala de um único povo espalhado por todos os continentes americanos. Um único povo cujas cerimônias e línguas podem se diferenciar, mas cujas crenças basilares são sempre as mesmas. A história indígena *é uma história de sobrevivência*. Embora sua origem date de milhares de gerações, seu presente começa com a conquista espanhola das Américas e a chegada do homem branco. A batalha começou cinco séculos atrás, e ainda não há um vencedor nítido.

Já que a história não termina, encerremos ao menos este texto, provisoriamente, com uma exortação: “Involuntários de todas as Pátrias, desertai! Porque o deserto de ruínas do capital será repovoado pelo povo por vir” (Viveiros de Castro, 2017, p. 9).

* **Renata Otto Diniz** é graduada em Antropologia pela UFMG, mestre em antropologia social pelo Museu Nacional/UFRJ e doutoranda pelo PPGAS da Universidade de Brasília. Foi técnica em antropologia da FUNAI entre 2009 e 2014, onde atuou nas coordenações de delimitação e demarcação de terras; e proteção aos índios isolados e recém contatados. Sua pesquisa de doutorado dedica-se à etnografia da sociedade Awá-Guajá - tupi-guarani, no Estado do Maranhão. Co-dirigiu, com Sueli Maxakali e Isael Maxakali, o filme *Quando os Yamiy Vém Dançar Conosco* (2012).

REFERÊNCIAS

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “As Descontinuidades Culturais e o Desenvolvimento Econômico”, in *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os Involuntários da Pátria - elogio do subdesenvolvimento”. Cadernos de Leitura - Série Intempestiva, 2017. Acessível em:

http://chaodafeira.com/wpcontent/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf

REFERÊNCIA FÍLMICA

Piripkura (dir.: Bruno Jorge, Mariana Oliva, Renata Terra, 82', 2017). Informações em: <https://www.forumdoc.org.br/movie/piripkura-2/>

A black and white photograph of four women standing on a rocky, uneven terrain. They are dressed in traditional Latin American attire, including wide-brimmed hats, shawls, and patterned skirts. One woman in the background is holding a long stick or staff. The women are smiling and looking towards the camera. The title 'The Double Day' is superimposed in large, bold, black letters over the lower half of the image.

The Double Day

A Color Documentary on Working Women in Latin America Produced by the International Women's Film Project

A TRICONTINENTAL FILM CENTER RELEASE



Família Chavarria, filmagem de *Dos Cinzas...*, Nicarágua Hoje, 1980, Acervo H.S.



Filmando Kathryn Smith em *Home of the Brave*, EUA, 1986, Acervo H.S.

Terra proibida, terra prometida

em torno de *A Terra Proibida* (1990)

Mariana Souto*

Uma instituição transversal na história do nosso país, em um recorte temporal dos mais relevantes, atesta a importância de *A Terra Proibida* (*The Forbidden Land*), filme de Helena Solberg. Nele são examinadas as nuances da Igreja Católica no Brasil, em especial a Teologia da libertação que, como é dito no próprio filme, “emergiu da pobreza endêmica do continente”. O documentário caminha entre as alas progressista e conservadora da igreja, com uma montagem dialética que muitas vezes as coloca em diálogo ou oposição, com falas que se alternam ora respondendo umas às outras ora evidenciando a falsidade de algumas afirmações.

Helena Solberg ouve opiniões divergentes dessas duas alas, cujas diferenças parecem diametralmente opostas não só pelo conteúdo das crenças e ideologias, mas também por meio dos ambientes e vestimentas. Enquanto alguns bispos depõem de batina em suas bibliotecas sobriamente decoradas, outros falam às câmeras em jeans, camiseta e sandálias, no meio das comunidades ou andando de bicicleta. A arquitetura e a indumentária, aspectos tão importantes da igreja e suas relações de poder, são expressivos também cinematograficamente: enquanto um bispo defende sua crença nas hierarquias e no poder que vêm de cima, o vemos

caminhar pela catedral de Niemeyer em Brasília – um homem conservador em um edifício modernista, embora imponente em suas dimensões. Seus passos ecoam pelo alto pé direito do ambiente.

Ainda que aqui se ressalte a montagem que às vezes trabalha por oposição, o documentário não se esvai numa mera polaridade, mas busca uma abrangência de olhares e perspectivas. Vai a cada passo mais longe, movido por uma postura investigativa, literalmente cruzando territórios, da Amazônia ao Mato Grosso, da universidade ao sertão, da CNBB¹ às residências populares, passando ainda pelas reuniões da UDR². Trata-se de um projeto de dimensões consideráveis.

Solberg não se atém somente à palavra dos líderes, mas observa o povo, entrevista pessoas comuns, fiéis, camponeses, militantes rurais. De todos os lados, surgem falas de notável eloquência e lucidez. A profunda consciência (não só de classe) se mescla à poesia da linguagem, brindando o filme com diversas frases de impacto e reverberação. “E a Igreja nisso?” – a pergunta indaga sobre a ala progressista. “Ela está muito certa. Se ela sair desse caminho, nós saímos dela”, responde uma moça em romaria. Estamos aqui bem distantes do documentário de tipo sociológico (BERNARDET, 2003) e da ideia de um povo alienado ou massificado, marcas de alguns filmes de décadas anteriores. Muitas entrevistas são dotadas de certa vibração e espontaneidade, ocorrem em meio aos acontecimentos, de maneira coletiva, com diversos olhares dirigidos à câmera. Outras são preparadas, com poltrona e cenário reservado. Helena Solberg se detém

1. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

2. União Democrática Ruralista.

sobre um tema de macroproporções, ouvindo uma quantidade de entrevistados, mas conciliando sua observação geral com nuances específicas, sem achatar a dimensão individual dos relatos. Em alguns momentos, vemos imensas multidões, em outros uma atenção focada a personagens singulares, caso do admirável bispo Pedro Casaldáliga, que quase foi morto por uma emboscada da qual um companheiro religioso não escapou.

A questão da reforma agrária – e a violência dela proveniente – atravessa todo o filme. Um leiteiro diz: “1% da população do Brasil possui 46% da terra cultivável”. Informações como essa, assim como o próprio título (que faz jogo com “terra prometida”, expondo sua falácia), assinalam de que lado o filme está, embora essa postura apareça de maneira razoavelmente ponderada. *A Terra Proibida* não ridiculariza os personagens dos quais discorda, filmados com sobriedade, ainda que alguns de seus discursos soem um pouco delirantes – caso de Ronaldo Caiado, presidente da UDR, que expõe uma teoria da conspiração para as câmeras, dita com sorriso irônico (segundo ele, agitadores estrangeiros se infiltram na religião católica como meio de penetrar na sociedade e chegar a um palanque para pregar que Fidel Castro é Jesus Cristo, entre outras coisas). A eles, aos representantes mais conservadores do Vaticano e mesmo ao assassino de aluguel do padre Jósimo Tavares, é dado o direito à fala – e a câmera os observa pacientemente, guardada uma certa distância. Há, inclusive, uma questão controversa a respeito da entrevista com esse assassino confesso, de nome Geraldo Rodrigues, ouvido na cadeia. Ele anuncia os nomes dos mandantes do crime, latifundiários, exposição pública que poderia lhe render consequências fatais no futuro.

Entre os membros da UDR e a elite católica, vemos um discurso que persiste em nosso momento político atual: a ideia de que os intelectuais e religiosos é que estão inventando a luta de classes, colocando camadas da sociedade umas contra as outras, criando a desigualdade, que não existiria na realidade e sim por força de sua ação perturbadora.

Além de alguns letrados discretos, o filme é costurado por uma narração feminina firme – voz da própria cineasta, presente também em outras de suas obras. Suas afirmações contextualizam, apresentam, narram, mas de vez em quando se colocam de maneira mais direta, sem rodeios: “A igreja apoiou as forças armadas quando tomaram o poder no Brasil em 64”. Como muitos conterrâneos, Helena teve formação católica, estudou em colégio de freiras mas, como cineasta, se pôs a questionar algumas esferas da instituição, enquanto se aproximou das que desenvolvem trabalhos sociais e políticos de relevância para o país, apoiando trabalhadores rurais e indígenas, por exemplo.

A Terra Proibida aborda questões fundamentais não só da história do Brasil, mas da América Latina, e em diversos momentos proporciona a sensação de que se trata de um filme que deveria fazer parte da formação dos brasileiros desde criança, visto nas escolas, na televisão, na internet. O pensamento latino-americano, aliás, é reivindicado por ela em sua obra, algo pouco comum no cinema brasileiro. E a luta de alguns personagens que encontra é justamente a autonomia do continente e a emancipação colonial em relação à Europa, uma independência nunca completamente efetivada, já que os laços eclesiais e a subserviência em relação ao Vaticano ainda permanecem, descolados das entranhas da realidade latina.

* **Mariana Souto** é doutora pela UFMG, onde pesquisou cinema brasileiro. Professora da graduação em cinema da UNA. Trabalha como curadora, diretora de arte e assistente de montagem.

REFERÊNCIA

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

De Helena para Carmen com afeto: uma, duas e muitas

em torno de *Carmen Miranda: Banana Is My Business* (1994)

Roberta Veiga*

Uma biografia afetiva. É assim que Helena Solberg define seu filme *Carmen Miranda: Banana Is My Business*, realizado em 1994. O documentário reconstrói a trajetória de Maria do Carmo, mulher portuguesa radicada no Brasil, que construiu sua performance em meio a processos ininterruptos de tradução – do português para o “brasileiro”, desse para o inglês, o espanhol, e o “europeu”. A interface entre políticas e culturas rendeu a Carmen Miranda uma série de rótulos que Solberg aponta em seu filme ao atravessar as polêmicas da época. Porém, a força do afetivo no par Helena-Carmen desloca a perspectiva dos estereótipos. Através de uma interlocução bem própria com a artista – que faz do filme um dispositivo quase confessional –, da montagem de arquivos caseiros entre os institucionais, bem como da precisão na edição das entrevistas, a diretora faz emergir um caráter maleável próprio a esse movimento de tradutibilidade da cantora, que ao contrário de destituir sua singularidade (como quis fazer crer uma vasta crítica da elite brasileira) a reafirma. Ainda que entre tensões, a cineasta parece ver nessa singularidade um

traço brasileiro menos tributário da baiana como símbolo do país tropical do que da corporeidade da mulher. Sua presença, seus trejeitos, mãos, piscadelas, olhares e bocas, instituem a pregnância do filme.

A cinebiografia de Solberg, racionalmente, não escapa do “mito” Carmen Miranda, cuja “logia”, bastante controversa, produz um arco que vai do sacrifício à ascensão e à decadência: uma narrativa de ficção pronta. Ao deixar o Brasil com 30 anos de idade, do Cassino da Urca para a Broadway, a cantora leva além das “frutas na cabeça” a responsabilidade de representar o país no exterior. Ela é conclamada a “embaixatriz da boa vizinhança” pelo presidente Getúlio Vargas, e “ingenuamente encara tal tarefa como uma missão”, afirma a voz *off* de Helena. A acusação que virá é da submissão de sua imagem ao imperialismo norte-americano contra sua “natural” brasilidade: o samba do morro, do negro, e a genuína cultura brasileira, enlatada e deturpada nas telas da Fox, onde a artista estreava. Mas se a narrativa, em certa medida, é movida pela questão identitária imposta à “pequena notável”, o desejo de filme não o é. A cineasta se aproxima do mito pelo viés emocional, a imagem de Carmen a interpela fortemente quando expõe leveza no peso de ser a *brazilian bombshell*: “será que um dia eu vou saber quem realmente ela foi e porque deixou uma impressão tão forte?” Helena devolve a interpretação partilhando o lugar do feminino, um interesse próprio não apenas pela personagem, mas pela mulher ali oculta, que produz na diretora um relato de si. Esse autobiografar é forte na primeira parte do filme, que percorre o pré-sucesso da personagem, e enfraquece na segunda, onde a ordem do discurso que expõe Carmen como chacota brasileira inibe Solberg.

Ainda assim, o gesto afetivo persiste estirando o gênero biográfico e deslocando a visão maniqueísta e macro política da trajetória de Carmen. Helena opta por mostrar a habilidade irônica e corporal da artista que revelam seu “jogo de cintura” para estar entre mundos. Relação obviamente tensa por ser ela mesma o lugar do equívoco próprio à impossibilidade de tradução cultural entre Brasil e Estados Unidos. Carmem surge como uma interface que não somente une dois países (como os críticos do imperialismo queriam fazer crer), mas também os separa; e, assim, o Brasil estranha a si próprio. O que chamam de uma paródia de si, encampada pela cantora, nada mais é que essa dobra: Carmen zomba da possibilidade de traduzir-se de uma língua para outra e insiste em ficar no meio de ambas. Na montagem das cenas dos filmes da Fox e dos depoimentos da artista fica claro como ela fala português e inglês ao mesmíssimo tempo. Os americanos ignoram o que ela diz ou não conseguem encaixá-la em sua cultura – ela sempre sobra, com seu sotaque carregado – ainda assim são hipnotizados pelos seus olhares. Os brasileiros, por sua vez, não a reconhecem e a criticam quando, de volta ao Brasil, ela canta *South American Way*. A esse fato histórico, a montagem de Solberg responde com uma das encenações do performer Erick Barreto cantando “Disseram que eu voltei americanizada”. A *mise-en-scène* de Erick é uma paródia da paródia. Ao usar um ator travestido, uma *drag*, a cineasta realça o exagero de Carmen e produz uma dobra da fantasia. Aparece a dimensão *queer* que a artista instituiu e que foi tão disseminada: a caricatura passa a ser, como afirmaria Judith Butler, a possibilidade de levantar o artificialismo do próprio gênero, o modo como ele é construído

performativamente, e, por essa via, de indagar politicamente os códigos previamente constituídos da heteronormatividade.

Helena também tece os momentos em que Carmen ri de si mesma, nos quais o discurso da genuinidade cultural, que restringe a construção da personagem, entra em curto-circuito e dá lugar à espontaneidade, à força do corpo e da vida da moça. A reconstrução de Carmen ainda bem jovem – a funcionária de uma chapelaria que adorava produzir e usar chapéus – não é esquecida quando mais à frente vemos o espetáculo musical *The Lady in the Tutti-frutti Hat*, no qual afirma que as pessoas olham para ela e vêem uma árvore de natal. O choque entre essas imagens de tempos e fontes diferentes é de um abalo no estereótipo. O saber e o gosto pelo chapéu abrem uma outra relação possível com sua imagem, ao evocar um gesto de produção de si zerado na abordagem oficial dos estúdios americanos que caricaturizavam a baiana e comercializavam as bananas. A montagem do filme também coloca juntas uma cena do filme *Entre a Loira e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), onde o cabelo loiro aparece como desejo da personagem de Carmen, e uma entrevista na qual ela afirma que Hollywood a obrigou a ser loira. No fim, ela repete “banana is my business”, vem o corte seco da montagem, e a frase ressoa. Tão repetida (e Carmen o sabe), a frase é uma troça de si mesmo e dos machismos, conservadorismos e capitalismo que a aprisionam.

No processo de pesquisa, Helena foi tomada por esse desejo de descobrir a outra por traz do mito, das bananas, da sandália de plataforma. Não por acaso, no início do filme, ela opera mais entre dois, ou duas – a personagem e a mulher por trás dela –, e, assim, cria signos de duplos: a encenação da morte da artista em que ela segura um espelho quebrado,

o autorretrato que Carmen pinta na piscina de sua casa, sua sombra gigante que aparece na igrejinha de Portugal onde fora batizada, a boneca Carmen de papel que se despe da fantasia. Mas se a diretora sabe que não há o que se revelar, tal busca é responsável por tornar o filme um processo sobre o desejo: a *mise-en-scène* da revelação está nos sonhos de Helena: a cena em que Carmen aparece para os portugueses como a virgem de Fátima, ou a que aparece entre a fumaça que sai da tevê do inglês por ela obcecado, ou quando foge do museu onde estava aprisionada para investigar assuntos nebulosos e poder voltar para as montanhas da cidade portuguesa onde nasceu.

Através de uma percepção ao modo benjaminiano dos sonhos como matéria da história, da produção de duplos que borram as imagens cristalizadas, e sobretudo de uma cuidadosa pesquisa em arquivos pessoais, Helena encontra as brechas nos quadros discursivos já por demais emoldurados. A cineasta não só traz fotografias, depoimentos e cartas da jovem Carmen, como também as interroga através do *off* e as intercala com fotos dela mesma como que instituindo uma cumplicidade feminina entre ambas. Sobre uma foto de si mesma, ela diz: “não muito feliz talvez por que estivera cercada por freiras demais e samba de menos. Elas tentavam fazer de nós, moças bem comportadas”. Em seguida, sobre a foto da artista ainda antes da fama, afirma que ela também está infeliz, determinada a mudar sua vida, porém sem opções. Essa associação feminina é também política. Já no início do filme o *off* marca tal posição que equaliza as duas mulheres em épocas próximas no Rio de Janeiro: “Quando a Carmen morreu eu era uma adolescente... Meus pais não me deixaram ir vê-la, pessoas como meu pai sempre acham que

quando o povo sai as ruas seja qual for o motivo é melhor ficar em casa”.

Tal cumplicidade feminina vem de antes, Solberg estreou como cineasta, em 1966, com o filme *A Entrevista*, que abordava a opressão da mulher de classe média, e que também assumia a mescla entre documentário e ficção. Era de se esperar que o chamado de Carmen, a interpelação que funda o filme, passasse por uma tomada de posição de uma pela outra. Ao fazer o filme, Helena convoca o *status quo* que oprimiu Carmen a prestar contas, e ao mesmo tempo exhibe um tempo em que a autonomia da cantora – suas expressões inventadas, sua lascívia declarada, seu palavreado (aspectos enfatizados pelos entrevistados do filme) – não era vista como emancipação feminina, mas como vulgar e tola. Pode-se ler aí uma antecipação do que o feminismo viria pregar depois: Carmen foge aos padrões, não é mulher para casar, não é a loira e recatada, é dionisíaca e selvagem. Se a elite brasileira via isso como um problema, trata-se da mesma consciência burguesa, fantasma de ambas, que Solberg vai questionar em *A Entrevista*.

Ao fim do filme, guardamos aqueles olhos intensos da grandiosa Carmen, que Helena persegue em todo seu percurso, horizontal e verticalmente, quando deles se aproxima através do zoom nas fotos. Os olhos que arrebatam qualquer estereótipo impregnam e, no final, se multiplicam. Se sobre Carmen Miranda pesava uma identidade una, ela se partiu em duas, foi buscada em seu duplo, mas descoberta, nas ruas por Helena, como muitas.

* **Roberta Veiga** é doutora em Comunicação Social pela UFMG, professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e pesquisadora

do grupo Poéticas da Experiência, na mesma Universidade. É editora da Revista Devires: Cinema e Humanidades. Atualmente pesquisa a escrita de si no cinema como gesto político com ênfase na feminina.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Paris, Capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio. (org). *Textos de Walter Benjamin*. Tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

GARCIA, Tânia da Costa. O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930–1946). São Paulo: Annablume, 2004.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Baiana Internacional: O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

SCHPUN, Mônica Raisa. Carmen Miranda, uma *star* migrante. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, 2008, p. 451, 471.

VIVEIROS, Eduardo C. Contra-antropologia, contra o Estado: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Revista Habitus, IFCS – UFRJ, volume 12, n. 2, 2014. <https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/viewFile/11445/8395>

Garimpar a terra, mover e remover o chão:

as memórias das mulheres em *Vida de Menina* (2004)

Hannah Serrat*

“Não sei se poderá interessar ao leitor de hoje a vida corrente de uma cidade do interior, no fim do século passado, através das impressões de uma menina”: assim, Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant) comenta na nota à primeira edição do livro “Minha vida de menina”, que deu lugar à adaptação para o cinema de *Vida de Menina* (2004), primeiro filme de ficção de Helena Solberg, roteirizado em parceria com Elena Soárez. Publicado pela primeira vez no Brasil em 1942, o livro tem origem nos diários pessoais de Morley escritos entre 1893 e 1895, entre seus 13 e 15 anos, revelando-se um compilado de pequenas crônicas espontâneas do cotidiano em Diamantina, Minas Gerais. A adaptação de Solberg e Soárez, embalada pela delicada trilha sonora composta por Wagner Tiso, remonta ao universo provinciano e pueril do livro, fiel às narrativas e ao olhar atento de Helena Morley, personagem principal encenada com vigor por Ludmila Dayer, cuja voz em *off* conduz o filme, remontando, por vezes literalmente, alguns trechos do livro.

O trabalho de Solberg junto às memórias de Morley acaba por nos remeter, direta ou indiretamente, a dois outros importantes filmes da realizadora em que, nas primeiras

cenar, os rostos de mulheres anônimas ocupam o centro do quadro. Em *A entrevista* (1966), junto aos créditos iniciais, vemos algumas fotografias de mulheres com seus bebês em primeiro plano e, logo depois, fotografias de crianças e jovens, todas meninas, aparentemente assustadas, receosas ou irritadas, cujas aparições, de certa forma, vêm anunciar a preparação de uma noiva para seu casamento, personagem a que o filme dedica-se a registrar a partir de então. Já em *A Nova Mulher* (1974), logo no início do filme, somos confrontados pelas fotografias de diversas mulheres (adultas, idosas, brancas e negras), em primeiríssimo plano, que dirigem olhares graves à câmera ou ao fora de campo. Como um pequeno prólogo, essas imagens são montadas em sequência enquanto na faixa sonora ouvimos uma voz feminina em *off* que nos interroga:

Até onde vamos no passado para descobrir por onde começar? Procuramos nos livros de história e não há nenhum sinal de nós. O que podemos lembrar? Temos apenas nossas lembranças e as histórias que contamos umas às outras. Sempre foi assim? Há quanto tempo vivemos como reflexos, imagens sem conteúdo, para vermos nossas filhas repetirem as mesmas vidas, mais uma vez. Nossas mães e avós, como elas se sentiam?

De certa forma, as aparições dos rostos e corpos femininos nos filmes de Solberg nos impõem questões que se encontram aí latentes: como reencontrar as memórias das mulheres sistematicamente apagadas por uma historiografia majoritariamente misógina e patriarcal? Ou ainda: como fazer para lhes inventar novas projeções de futuro distantes das destinações hereditárias que parecem se inscrever em seu sexo biológico ou em sua sexualidade? O que, afinal, se

pode vislumbrar no rosto assustado de uma criança, sendo ela uma jovem mulher? Em *A Nova Mulher*, Solberg retoma historicamente as lutas das mulheres contra o patriarcado, desde o início do século XIX, a partir de textos escritos por mulheres ativistas. Em 2004, com *Vida de Menina*, Solberg retorna aos diários despretensiosos de uma jovem do final do século XIX para buscar, desta vez, uma memória pessoal, simples e encantadora, sobretudo em suas resistências e relutâncias infantis.

Como outros filmes de Solberg, *Vida de Menina* começa com imagens do passado: fotografias em preto e branco de mulheres e homens com vestimentas típicas que sinalizam o tempo histórico vivido e acompanham legendas de contextualização sobre a escrita dos diários de Morley, o Brasil pós-abolição da escravidão e proclamação da República, e a situação de Diamantina, cujas minas de diamantes encontravam-se em plena decadência. As primeiras imagens da personagem principal apresentam-na ainda criança, muito nova, na cerimônia de sua primeira comunhão, ajoelhada ao lado de outras meninas, com a cabeça coberta por um véu de renda branca e os olhos esbugalhados à escuta de uma anedota contada pelo padre sobre uma menina que foi levada pelo capeta por ter escondido seus pecados. A personagem que se constitui a partir de então parece a todo tempo vir contrariar essa imagem inicial e zombar, ainda que inocentemente, do alerta do padre às meninas pequenas – como se aquelas cujos rostos assustados víamos em *A Entrevista* pudessem prolongar sua aparição um pouco mais em direção a uma existência rebelde e não resignada. Afinal, o que mais interessa nas memórias de Helena Morley é, justamente, sua capacidade e seu bom

humor em ser, como ela mesma diz, “impaciente, rebelde, respondona, passeadeira, [e] incapaz de obedecer”.

A centralidade da aparição das mulheres em *Vida de Menina* parece-nos fundamental. Ainda que os escritos fragmentados e dispersos da jovem Helena Morley sejam capazes de abranger uma diversidade de personagens, é interessante notar como, no filme, há nitidamente uma atenção mais cuidadosa a Helena junto à sua mãe e à sua avó, cujas subjetividades aparentam ser bem mais desenvolvidas no



filme que as demais personagens, ainda que estas também sejam fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Trata-se de três gerações de mulheres que representam distintas partilhas de ocupações e desejos: a avó, Teodora (Maria de Sá), viúva e matriarca da família; a mãe, Carolina (Daniela Escobar), esposa pobre e resignada a viver apenas para os filhos e para o marido; e a filha, Helena, alegre e questionadora, que estuda e sonha em se formar professora para tornar-se uma mulher independente. Se Carolina não pôde repetir a trajetória de Teodora talvez tenha sido apenas porque a falta de sorte de seu marido no garimpo não a permitiu; enquanto Helena recusa-se a acolher passivamente seu destino e, a todo tempo, coloca-se a refletir e a questionar sobre o amor e a dedicação irrestritos de sua mãe por seu pai, ainda que ao final venha a se casar com seu primo Leontino.

Interessa-nos pensar, por fim, nas outras mulheres que ocupam as bordas da narrativa, especialmente, as mulheres negras, escravas alforriadas, chamadas por vezes de “negrinhas” ou outros vocativos pejorativos, tal como no livro. Se o racismo da família de Helena e, de modo geral, da população brasileira no período pós-abolicionista não é escamoteado pela adaptação de Solberg, que já se interessava pelas questões interracialis e pelas interseccionalidades no interior dos movimentos feministas pelo menos desde *A Nova Mulher*, estão lá duas importantes questões colocadas em cena: o destino da jovem Arinda, a menina filha de escravos alforriados, companheira de Helena que, após a morte de sua avó, é mandada pelo tio da protagonista para outro sítio, lembrando-nos, de certo modo, como a ruptura com as destinações possíveis era (e ainda é, tantas vezes)

privilégio das mulheres brancas; e a morte de Bela, a mulher negra, também escrava alforriada, cuja beleza estonteante acaba por levá-la à morte, assassinada por um homem que não aceitou sua recusa amorosa. O filme escolhe colocar em cena, portanto, o feminicídio de uma mulher negra, ainda que com sutileza, através da narrativa infantil conduzida pela personagem de Helena, uma jovem branca, de ascendência inglesa. Ainda assim, como bem dizia Conceição Evaristo, poeta negra, em dedicatória a Beatriz Nascimento, outra mulher e importante poeta e feminista negra, comumente esquecida pela Historiografia: “a noite não adormece/ nos olhos das mulheres/ há mais olhos que sono/ onde lágrimas suspensas/ virgulam o lapso/ de nossas molhadas lembranças”¹. Nos dias de hoje, em que novas questões críticas vêm se impor às imagens, talvez o que *Vida de Menina* nos ensine seja sobre as mulheres e suas memórias, seus privilégios e opressões, seus modos de resistência e, sobretudo, de imaginação... para que o mundo vivido possa ser inventado e reinventado a cada nova narrativa encontrada nos escritos ou nas lembranças potentes de uma criança ou de uma jovem mulher.

* **Hannah Serrat** é pesquisadora, crítica e realizadora de cinema. Atualmente, é doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, onde também concluiu seu mestrado, interessada pelos modos de aparição e de enunciação dos povos periféricos no cinema. É crítica colaboradora da revista *Rocinante* e, em 2014, foi curadora do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte. Em 2015, realizou “Retalho”, seu primeiro filme.

1. EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In: _____. *Cadernos Negros 19: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1996, p. 26.

Pedra de toque musical para o ouro de mina nacional

em torno de *Palavra (En)cantada* (2009)

Nísio Teixeira*

Palavra (En)cantada (2009) é uma “pedra de toque” – bem musical, obviamente – em torno da canção popular brasileira. Se em sua origem geológica o termo significava um método de referência para indicar ouro e prata, aqui o toque de Helena Solberg é uma contribuição para o entendimento da preciosidade da canção como marco civilizatório de um país.

Este documentário de 2008, que teve participação de Márcio Debellian no argumento e roteiro (também assinado por Diana Vasconcelos, responsável pela montagem), tem sua construção narrativa baseada em torno, predominantemente, da articulação de três eixos: entrevistas com 18 personalidades ligadas à música popular brasileira, registros de suas performances interpretativas (às vezes no palco e/ou integrando a própria entrevista) e, entre audiovisual e fotos, mais de 30 imagens de arquivo, as quais, em sua maioria, reforçam as duas anteriores – como a entrevista de Caetano Veloso nos bastidores do festival da Record ou entre Zeca Baleiro e Hilda Hilst; apresentações de repentistas nortistas; as encenações da peça “Morte e Vida Severina” na França no final dos anos 1960; momentos de shows variados.

Assim, a fotografia (assinada por Pedro Farkas em São Paulo, Luís Abramo no Rio e adicional por Mustapha Barat) traz, em um primeiro momento, planos mais fechados, que buscam uma aproximação com o espectador na construção de uma intimidade com o entrevistado em seu ambiente doméstico ou de trabalho. Mas também amplia o gesto, pois frequentemente recoloca para o espectador o artista em planos mais abertos, gerais, abordando momentos performáticos no palco – seja, como citado, por imagens diretamente produzidas ou de arquivo.

Mais que generoso, esse movimento complementar é essencial. Afinal, as entrevistas giram em torno, basicamente, de dois binômios caros à compreensão da canção popular no Brasil: a relação imbricada entre erudito & popular e também entre letra & música – e daí derivada, entre literatura/poesia & música. O comentário de diversos compositores, músicos e intérpretes sobre estes pontos, associado à presença de especialistas e estudiosos reconhecidos no tema, como Luiz Tatit e José Miguel Wisnik (que, convém lembrar, também são músicos e intérpretes) trazem, de um lado, o peso do argumento discursivo. Argumento que se movimenta e, literalmente, na maioria dos depoimentos, transmuta o corpo e a voz dos entrevistados – durante a entrevista ou à parte delas – garantindo o elemento performático essencial. Assim, exemplifica não só o que está sendo narrado, mas deixa claro, afinal, o quanto a performance do canto e do movimento de cada artista se relaciona e se complementa com o que está sendo cantado.

No caso do Brasil fica claro como tais binômios fazem com que a canção atue como este elemento de entendimento crucial que é constitutivo, inerente à formação de qualquer

brasileiro e, detalhe, a canção não emerge apenas como marco pessoal, mas também – reitera o documentário – como expressão coletiva e nacional. No filme isto pode ser notado, por um lado, tanto histórica e internamente, em vários exemplos abordados – como o caso matricial recortado no documentário em torno do samba no Rio de Janeiro dos anos 1920. Mas também, por outro lado, quando atua de forma vetorizada, geográfica e externamente, a canção é tomada como importante, senão porta de entrada de conhecimento, “cartão de visitas”, para aquelas pessoas – especialmente estrangeiras – que se aventuram no aprendizado da língua portuguesa ou da cultura brasileira.

Assim, não há como desconectar esta produção de Solberg à chave maior de uma documentarista que buscou, em um primeiro momento de sua trajetória, interpretação e entendimento em torno da América Latina. Com as produções brasileiras mais recentes da diretora, os temas do arquivo e da memória – tão caros no trato e na abordagem da cineasta – ficam ainda mais evidentes seja com *Vida de Menina* (2004) ou, conectando-se de forma mais direta com esta relação entre canção e interpretação do Brasil, a sua formidável leitura da trajetória de Carmen Miranda em *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994).

É claro que, como toda pedra de toque, porém – ai, porém – a estrutura de *Palavra (En)cantada* não impede, claro, uma crítica – muito fácil e imediata – em torno, digamos, da estratégia de entrevistas, que ainda poderiam incluir outros depoimentos para o objetivo proposto do filme (Rita? Milton? Edu? Paulinho? Boldrin?). Ou ainda a inclusão de outras manifestações desta MPB, igualmente importantes, que poderiam ter sido abordadas ou problematizadas, para além do eixo

central do filme em torno do samba-Bossa Nova-Tropicália-Hip Hop – e, convenhamos, não é pouca coisa...(Caipira? Axé? Brega? Funk?).

Mas voltando ao ponto de partida, estamos falando, afinal, de uma pedra de toque, e não de todo o filão dourado que ela indica. Não é por acaso que a época de lançamento do documentário de Solberg, dez anos atrás, marcou uma década em que uma série de outros filmes, principalmente no âmbito da não-ficção, foram dedicados a aspectos, manifestações ou, especialmente, biografias deste rico manancial em torno da música brasileira. Época que também se revelou pródiga na profusão e criação de novos grupos de pesquisa, textos e encontros em torno do entendimento da canção brasileira – que certamente seguirá, como o filme sugere, fazendo de suas palavras (en)cantadas nosso maior *hit* civilizatório nacional e internacional.

* **Nísio Teixeira** é professor no departamento de Comunicação Social da UFMG, onde integra o grupo de pesquisa GrisSom e mantém, na rádio UFMG Educativa dois projetos voltados para a canção brasileira: o Conte uma Canção e o bloco Batuque de Outrora. Como jornalista, atua desde 1988 com passagem pela rádio Geraes FM e em jornais e revistas, como *General*, *O Tempo*, *Gazeta Mercantil* e *Hoje em Dia*, onde foi repórter e editor-adjunto do caderno de Cultura. Também foi crítico da *Filmes Polvo* e atualmente é colunista da revista *Inclusive.com*. É membro do grupo U-40 Forum pela Diversidade Cultural.

Subversão de expectativas

em torno de *A Alma da Gente* (2013)

Heitor Augusto*

Assistir ao documentário *A Alma da Gente* (2013) cinco anos após seu lançamento e 16 anos após as filmagens iniciais é uma rica experiência que levanta questões tanto no ato espetacular quanto em relação à feitura do filme. Assumindo-me como um espectador que é atravessado pelo momento histórico, numa relação dialética de ser refletido por ele e construí-lo, reconheço que o argumento do longa de Helena Solberg e David Meyer me deixaria com um pé atrás. Afinal, como não temer pela materialização do fantasma do paternalismo num filme cujo ponto de partida seria o de registrar os ensaios de um grupo de dança oriundo de um projeto social para crianças e adolescentes da Maré, Rio de Janeiro? Como esquecer que o cinema brasileiro produziu obras que, apesar de bem-intencionadas, reforçaram o lugar da pobreza como total ausência de agenciamento, necessitando um elemento externo para dar oportunidades e, por meio destas, superar, no indivíduo, sua condição de oprimido?

Felizmente, o receio de que o filme confirmaria meus piores pesadelos não se materializou. *A Alma da Gente* supera o risco de ser, em 2018, velho e datado – ainda que a própria natureza do dispositivo de captação da imagem não esconda o momento localizável de surgimento do filme. Escapa-se

das arapucas, quiçá pela diversidade de interesses e curiosidades que o filme tem em relação ao universo que observa.

Primeiramente, o da dança. *A Alma da Gente* mostra-se envolvido pelo trabalho, pelo esforço, pela superação e alegria que toma conta do espírito a cada passo difícil que é bem executado. Se o dispositivo de captação tem como aspecto negativo a baixa qualidade da imagem – estamos falando de um momento em que as câmeras digitais ainda não tinham atingido um patamar de resolução a ponto de nos fazer “esquecer” de como é uma imagem capturada em película –, por outro lado propicia também uma bem-vinda flexibilidade de trânsito, de flunar pelos corpos e pelo espaço com mais leveza até encontrar o plano.

É verdade que a expressividade dos corpos que dançam no documentário de Solberg e Meyer não surge com a mesma potência poética de outros filmes em que a dança é o centro, tais como *Um Filme de Dança* (2013), de Carmen Luz, *Esse Amor que nos Consome* (2011), de Allan Ribeiro, ou até mesmo *Pina* (2011), de Wim Wenders. Ainda assim está lá: no suor do corpo que faz com que a camisa agarre no tórax e no abdômen; na extensão delicada do braço; na exposição aos conhecimentos da Kathak, especialidade da Índia; nas amigas que descem as ruelas da Maré executando passos e dando vivacidade ao seu entorno.

A chave está no depoimento de uma das bailarinas, na segunda parte do filme. Refletindo sobre o passado no grupo, Bia diz: “Ensaíávamos horas e horas, como realmente numa companhia, não como crianças que foram tiradas de dentro de uma comunidade e que estão num projeto social. Não éramos tratados assim, éramos tratados como bailarinos profissionais”. *A Alma da Gente*, por extensão, observa seus

personagens como jovens sujeitos, não como hologramas os quais se preenche com um bom mocismo a salvar os condenados da terra.

Segundo, os personagens. A presença pontual de entrevistas no formato *talking heads*, geralmente interpretado como sinônimo de caretice formal, aqui surge como recurso indispensável. É essa convenção que dá aos jovens do filme uma marca individual. Mais que isso: dignidade enquanto sujeitos a serem ouvidos. Vistos. O Romário não é apenas um adolescente qualquer. Ele é o Romário, e tem 13 anos.

Terceiro, a estrutura. *A Alma da Gente* tem dois lugares temporais bastante distintos. O momento inicial é em 2002, quando se registram os bastidores do espetáculo *Dança das Marés*; o segundo momento é 2012, quando o filme volta a alguns personagens que integraram o grupo e vai investigar o paradeiro deles. É na sutileza dessa transição temporal – o corte de um *zoom in* numa menina concentrada nos movimentos para um plano médio de uma jovem adulta – que *A Alma da gente* torna-se um filme sobre expectativas: dos personagens que olham para o passado, refletem sobre ele e miram um futuro, e também do espectador.

E por que do espectador? Porque é nele, naquele que assiste, que se mobilizaria um repertório silencioso de “expectativas sociais” para certos extratos de classe. Quantos de nós não temem a iminência da tragédia a cada novo depoimento que toma a tela?

Não me parece acidental que a fenda temporal seja inserida exatamente no momento do ápice narrativo, ou seja, na hora da apresentação do espetáculo, tão arduamente trabalhado. No registro dos bastidores e ensaios, *A Alma da Gente* constrói-se de forma cronológica – tudo leva ao dia

da apresentação. Pois bem, no instante da performance, o ponto alto, momento no qual se poderia fazer uma espécie de aferimento meritocrático daqueles jovens enquanto bailarinos e efetuar um julgamento de que o projeto deu certo, de que eles são bons, é como se o filme virasse para nós e dissesse: “Não, você não verá isso. Não lhe será permitido um voyeurismo catártico, pois aqui estamos interessados na matéria humana”.

Rompe-se com a estrutura do bom mocismo sem, contudo, ignorar o lugar social para o qual os personagens do documentário são empurrados há séculos. Atesta-se a dificuldade de tornar real o desejo do fazer artístico quando a origem do artista não está nem na classe média estruturada, nem na elite abastada. Resiste-se, contudo, ao impulso do olhar “ongueiro”. Talvez seja esse o principal fator que garante que *A Alma da Gente* ainda sobreviva a um “hoje”, onde é impossível adotar, sem ônus, uma postura cínica quanto a questões de representação do “Outro”.

***Heitor Augusto** é crítico de cinema, pesquisador, jornalista e professor. Autor do ensaio sobre Alma Corsária (1993), publicado em 100 Melhores Filmes Brasileiros. Ministra cursos sobre cinema e oficinas de crítica, além de pesquisar o cinema Blaxploitation. Um dos curadores do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Seus trabalhos mais recentes estão posicionados na intersecção entre estética/forma, política/história e representação/representatividade racial. Seus textos podem ser encontrados no Urso de Lata (www.ursodelata.com).

O corpo e a forma política

em torno de *Meu Corpo Minha Vida* (2017)

Tatiana Carvalho Costa*

Se decidir pela minha carreira e lutar pelo meu direito de escolha é motivo para ser morta, é motivo para ser chamada de vadia, então, somos todas Jandira. Então, somos todas vadias.

(Marcha das Vadias, 2015)

O que atesta a importância política de uma história e de um filme? De que maneira o cinema contribui para o debate público sobre as urgências de nosso tempo? Coerente com a trajetória de Helena Solberg, em seu esforço de “investigar de que forma a conjuntura política, econômica e social repercute no indivíduo” (TAVARES, 2011, p. 17 e 18), *Meu Corpo Minha Vida* denuncia a situação em torno dos direitos das mulheres no Brasil.

O filme é construído a partir da história de uma morte em decorrência de um aborto em uma clínica clandestina. Jandira Magdalena Santos, então com 27 anos, saiu de sua casa na Zona Oeste do Rio de Janeiro em agosto de 2014 e foi encontrada com o corpo mutilado e carbonizado após meses de investigação. O caso, amplamente noticiado no Brasil e no exterior, foi apropriado pela pauta das eleições daquele ano. Um embate entre os poderes Legislativo e

Judiciário explicitou a interferência de lideranças religiosas nas leis brasileiras. Manifestações pró-aborto foram levadas às ruas por ativistas feministas em diversas cidades do país, naquele ano e nos que seguiram.

A crueldade da tentativa de eliminação do corpo de Jandira pode ser equiparada à perversão do contexto que tirou sua vida – e que é bastante explorado no filme. Moradora de periferia, mãe de dois filhos e iniciando uma carreira profissional com certo destaque, ela engravidou pela terceira vez do ex-marido, com quem mantinha uma relação conturbada. A escolha pela interrupção da gravidez se deu em meio a conflitos numa família sob forte influência de um pastor neopentecostal.

Caso exemplar

Sozinhas ou em clínicas clandestinas, por ano, um milhão de mulheres interrompem a gravidez no país.¹ Destas, cerca de 250 mil são internadas por complicações no procedimento e, em média, quatro morrem por dia.² Nesse contexto, Jandira é uma personagem exemplar: seu drama pessoal evidencia o teor do debate sobre o tema nas instâncias de poder e a falta de autonomia das mulheres sobre seus próprios corpos.

Habilmente, Helena Solberg adota a história de Jandira como fio condutor, articulando cronológica e afetuosamente detalhes de seu cotidiano e personalidade. A diretora organiza depoimentos, materiais de arquivo da personagem, registros policiais e jornalísticos, trechos de videoclipe, imagens de manifestações de rua e de pregações religiosas em uma

1. Previsto no artigo 124 do Código Penal, o aborto é crime no Brasil, exceto em casos específicos como fetos anencéfalos ou frutos de estupro.

2. Dados do Grupo Médico pelo Direito de Decidir e do Ministério da Saúde.

narrativa que mostra o círculo pessoal – familiar, de trabalho e de amizades – e a repercussão pública do caso. O filme também traz, sem tanto destaque, outras mulheres que abortaram e sobreviveram, num contraponto que incorpora marcadores de classe social à sua abordagem. Solberg faz uma defesa do direito ao aborto passando pelas complexidades da discussão em um país como o Brasil.

Meu Corpo Minha Vida vai na contramão do chamado documentário brasileiro contemporâneo. Na forma, organiza-se como documentário moderno, tendendo ao jornalístico – o que parece ser uma escolha acertada. Recorrer a vozes institucionais e a personagens em torno de uma história particular reflete o que é próprio dos posicionamentos sobre o aborto: a frágil fronteira entre o privado e o público. Flávia Birolli (2014) ressalta que o debate sobre o tema no feminismo aponta para a politização da esfera privada e uma permanente vinculação de modos de organização entre esta esfera e a pública.

A filmografia de Helena Solberg demonstra sua capacidade de articular elementos de linguagem e dispositivos fílmicos para dar a ver seus temas para além do didatismo. Seu curta de estreia – *A Entrevista* (1966) – tensiona, na montagem, encenação, depoimentos e imagens de arquivo para revelar desejos e contradições de um conjunto de mulheres que tentava compreender suas questões de gênero. Esse tensionamento é potencializado pela abordagem de um “mesmo de classe” – mulheres de classe média alta estudantes de colégios de elite, como a própria Helena. Ali já se anunciava, como aponta Mariana Tavares (2011), a precisão da cineasta em colocar as “efervescências de seu tempo” na tela. Em obras seguintes, como *Simplesmente Jenny* (1977), a diretora

passa a se preocupar com o “outro de classe”, sem se descolar, contudo, de uma busca por uma “alteridade próxima” de mulher latino-americana. A utilização dessas categorias serve aos propósitos didáticos do cinema político da diretora e reverberam, em certa medida, o que Jean-Claude Bernardet chama de “modelo sociológico” no cinema engajado brasileiro nas décadas de 1960.

Bernardet referia-se a uma dinâmica de representação centrada na relação particular-geral ainda pouco influenciada pelas imagens da mídia. Em *Meu Corpo Minha Vida*, entretanto, os “tipos” reproduzem discursos elaborados em certos parâmetros midiáticos, o que indica uma “consciência intuitiva” de seu lugar na narrativa (LINS, 2004). A partir do caso Jandira, os tipos perfilados dão a ver, com seus discursos, os seus lugares de origem: familiares, líderes religiosos, profissionais de saúde, juízes, jornalistas, ativistas feministas e/ou pró-aborto. Os depoimentos das pessoas da esfera privada de Jandira são identificados apenas com o prenome; todos os outros aparecem com nome, sobrenome e função/origem (ministro do STF, Delegada de Polícia, Culto Mulher Vitoriosa, Católicas Pelo Direito de Decidir, etc.).

Essa tipificação não impede que *Meu Corpo Minha Vida* consiga fugir do raso maniqueísmo homem *versus* mulher: nos lados contra e pró-aborto há representantes dos dois gêneros. Entretanto, o filme consegue reforçar o discurso feminista sobre a falta de autonomia da mulher sobre seu próprio corpo ao trazer as instâncias de decisão – no Legislativo e Judiciário – representadas em sua totalidade por homens.

O conjunto de falas é articulado aos outros recursos pela montagem numa estrutura paralela que não permite grandes contradições. Por exemplo, quando o filme apresenta

um elemento de dissonância no discurso das ativistas, como a incapacidade de lidar com as especificidades das mulheres negras e de periferia, parece o fazê-lo para inserir algo da fragilidade da defesa do direito ao aborto, o que acaba por reforçar seu argumento inicial – com isso, corre o risco de se afastar das complexidades do próprio feminismo que tem por intenção defender. No entanto, esta estrutura garante a coesão, permitindo que um caso particular ilustre e sustente a exposição sobre uma situação comum a outras mulheres.

A escolha pela forma do filme, portanto, é também uma escolha política, sobretudo se levarmos em conta o engajamento e o didatismo de outras obras da diretora. Comissionado e exibido por um canal de televisão – o GNT – *Meu Corpo Minha Vida* contribui para alimentar um necessário debate nacional.

***Tatiana Carvalho Costa** é realizadora audiovisual. Mestre em Comunicação Social (UFMG), integrante do coletivo Elas Pretas e da Segunda Preta, colaboradora do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT – NUH/UFMG, professora nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo Multimídia do Centro Universitário UNA, e coordenadora do projeto de extensão universitária Pretança. Realiza trabalhos de pesquisa acadêmica e de produção audiovisual relacionados às subalternidades contemporâneas. É co-autora dos livros “Olhares Contemporâneos: Comunicação, Moda e Cinema” (editora IUS, 2011), “Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos” (editora Letramento, 2016) e “Respeito à diversidade e aos Direitos Humanos no ambiente escolar: experiências no ensino superior” (editora Letramento).

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIROLI, Flávia. O debate sobre o aborto. In.: MIGUEL, Luiz Felipe e BIROLI, Flávia (orgs.). *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8PYG79/mariana_ribeiro_da_silva_tavares___tese.pdf?sequence=1 <acesso em 20 de janeiro de 2018>

Um continente perdido¹

Andrea Ormond*

Vida de Menina (2004) esconde, pelo menos, três Helenas: a Solberg, que o dirige; a Morley, que escreve o texto base; e a suicida, adaptada por Paulo Emílio Salles Gomes, no roteiro do *Memória de Helena* (1969), de David Neves.

Todas flutuam em torno de *Minha Vida de Menina*, o livro que Alice Dayrell Caldeira Brant, sob o pseudônimo de Helena Morley, publicou aos 62 anos, em 1942. Era uma senhora idosa no Brasil getulista. Abriu as páginas do tempo, contou as peripécias dos seus 13, 14, 15 anos. Se estivesse na década de 1960, seria adolescente. Como falava de 1893 a 1895, era menina. Em Minas Gerais, Diamantina, cheirando a mato, barro e liberdade.

A versão criada por David e Paulo Emílio transveste a pureza do diário de Helena/Alice. *Memória de Helena* usa elementos urbanos – Super-8, carros, ruas – para tocar na Diamantina que era terra da mãe do diretor. Também foram inseridos outros elementos que não havia antes: suicídio, adultos jovens, bem longe do clima púbere do livro. Por sinal, Alexandre Eulálio, primo de David, foi um dos grandes defensores do opúsculo de Morley. E assim, com o tempo, *Minha Vida de Menina* tornou-se relicário da alma feminina e infantil.

1. Originalmente publicado na Revista Cinética em 16 de janeiro de 2018. Agradecemos a autora por autorizar a publicação. Em: <http://revistacinetica.com.br/nova/um-continente-perdido/>.

Parece aqueles livros de receitas que passam de geração em geração, encadernados, mas com uma diferença: é um diário. Um dia após dia na vida de Alice.



Quando chega às mãos de Helena Solberg e Elena Soárez – roteirista, uma Elena –, *Minha Vida de Menina* tem a aura consolidada. Já é a obra respeitável, cobrada no vestibular, marco na literatura brasileira, muito embora não tenha sido cogitada de sê-lo. Alice Dayrell fala para os netos. E abre-se, de lambuja, para o público.

Solberg e Soárez foram à fonte. À história como tal. Ao bucolismo profundo do livro. Foram aos riachos, às vielas de terra batida, aos casebres, às famílias de brancos convivendo com agregados, aos arranjos do país recém-republicano, sem água encanada, sem luz, sem fausto, sem glória. A Helena de

Solberg não precisava mais ser recriada em uma aventura do século XX. Assistimos a ela para nos reconectar com o passado.

As imagens parecem saídas dos quadros de Almeida Júnior – vejam um capiau pitando fumo, sorrateiramente, enquanto Helena (Ludmila Dayer) volta da escola. Há também uma sucessão de loucos, semelhantes aos de Gilberto Freyre, mas habitantes de Minas: Antonio Doido, Chichi Bombom, Carlota Pistola, Pai Filipe. Tudo distante do Rio de Janeiro, o polo que se acostumou a contar o início do período republicano. Não é o universo de Joaquim Nabuco, diplomata, narcísico, desfilando os bigodes bem curtidos. É o de uma menina diferente. Filha de mãe brasileira, católica, e pai inglês, protestante. Loira, de olhos claros. Espoleta, irascível.

Existe algo de familiar em *Vida de Menina*. Sobre tudo porque o formato confessional bate direto na carótida do leitor e do espectador. Qualquer que seja a raça, o tempo, o estilo. Anne Frank adotou uma amiga invisível, “Kitty”, para escrever em um esconderijo, durante a Segunda Guerra. A jovem negra, Carolina de Jesus, desconstruiu a idealização das favelas – tão ao gosto de Tom Jobim e Vinícius de Moraes –, soltando um olhar plúmbico em *Quarto de Despejo*. Perdida nos choques culturais, Ina Von Binzer – vulgo Ulla von Eck – migrou da Alemanha para a São Paulo cafeeira dos miloito-centos, pajeando os *Meus Romanos*: as crianças do clã Prado – que mais tarde batizaria ruas da cidade.

O empoderamento feminino é hoje um tema recorrente. Em *Vida de Menina*, Solberg não vitimiza mulheres, não vilaniza homens. Optou por falar de uma garota que saiu do óbvio, como, aliás, ela própria. Solberg é filha de norueguês e brasileira – mistura europeia e latina, que também resultou no nascimento de Alice Dayrell. Estudante da PUC-RJ, teve



que sobreviver no meio do grupo chauvinista do Cinema Novo – como o próprio David Neves. Na estreia, mostrou as garras no curta-metragem *A Entrevista* (1966), sobre mocinhas casadoiras, quando já rolavam os debates sobre a contracultura. “Isso de querer ser/ exatamente aquilo/ que a gente é/ ainda vai/ nos levar além”. Até estourar no sucesso de público nacional em *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994), refugiou-se nos Estados Unidos. Retomou a linha do documentário em *Palavra (En)cantada* (2009), *A Alma da Gente* (2013) e *Meu Corpo Minha Vida* (2017). Neste último, é a morte que abre o debate sobre as mulheres. *Vida de Menina* vai por outro lado. Uma beleza direta, simples, recheada de vida.

Ludmila Dayer está absolutamente adorável. O bom e velho fenômeno do cinema, com uma atriz poderosa e o requinte na reconstituição de época. Pedro Farkas, na fotografia, e Beto Manieri, na direção de arte, operam milagres. A equipe de *Vida de Menina* deixa claro o que todos sabemos: não é preciso orçamento de *blockbuster* para se construir joias. E fosse Ludmila uma protagonista simplória, não conseguiria

encarnar toda a atmosfera do livro. Mesmo novata, ela rouba o filme, abrindo um abismo sobre as outras atuações, que soam medianas.

Helena Morley questiona a avó carinhosa, desacreditada de Deus, debocha – como boa britânica – das superstições dos brasileiros. A princípio, existe uma proximidade de Helena com os negros. Mas o fato é que Tia Madge (Lolô Souza Pinto) e o pai da garota, Alexandre (Dalton Vigh), são explícitos no desprezo racial. Convém lembrar que 1893-1895 era a fase de ouro de Cecil Rhodes, Joseph Chamberlain e toda a panaceia WASP. Alice Dayrell também demonstra os cacoetes de praxe no livro, ao falar em “negrinhos” e congêneres, usando o diminutivo, brasileiramente.



Soa pesado para o público atual e é preciso compreender os sinais dos tempos. Se não havia ódio por parte de Helena, também é certo que a presença de nomes como

Carolina de Jesus ou Luís Gama a chocaria. Afinal, ninguém ainda acredita na nossa falsa cordialidade, muito menos Solberg, que no petardo *Meu Corpo Minha Vida* bate nas portas da perversidade social e familiar. Aborda o assassinato de uma moça em uma clínica de aborto, esquartejada, carbonizada e com pedaços do corpo atirados na beira da estrada.

No livro, a mãe tem riso solto. No filme, é sisuda. Carolina (Daniela Escobar) joga no contraponto do amor aberto que Helena sente pelo pai. Interessante perceber que a família de Helena é pobre. Gravita ao redor do tio paterno, abastado, que estabelece uma dinâmica doentia com Alexandre. O filme é hábil em aproveitar essa desconstrução do pai herói. A cena dos dois, próxima do fim, deixa uma profissão de fé entre Alexandre e Helena.

Com essas luzes no caminho, *Vida de Menina* parece um sonho delicado, aproveitando a força mística das locações em Diamantina, que impregnam o filme. Helena Solberg precisou viajar para o exterior, refazer a trajetória cinematográfica longe do Brasil e, no retorno, atualizar a abordagem do colega David, que também havia seguido os passos da pequena Alice. Encharcou o filme de um outro tipo de afeto, buscou a infância de uma menina querida. Imaginária ou não, é um continente perdido, e a ele quase sempre retornamos.

* **Andrea Ormond** é formada em Letras e Direito pela PUC-Rio, é escritora, além de curadora e crítica de cinema. Autora da trilogia de livros *Ensaio de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI*. Mantém desde 2005 o blog Estranho Encontro, sobre cinema brasileiro. Colabora na Folha de São Paulo, tendo participado das revistas Filme Cultura, Rolling Stone, Teorema. Publicou os livros *Longa Carta Para Mila* (2006) e *Rainha* (2017). Curadora da Curta Circuito – Mostra de Cinema Permanente.

Atualidade do cinema de Helena Solberg

Mariana Ribeiro Tavares*

A cineasta brasileira Helena Solberg construiu uma trajetória singular marcada, num primeiro momento, pela condição da mulher no continente americano. Filmado no Rio de Janeiro em 1964, seu 1º filme, *A Entrevista* (1966) antecipa questões da “Trilogia da Mulher”, que ela realiza na década de 1970 com estadunidenses e latino-americanas e que se tornam referência para os estudos sobre mulheres. O apoio político norte-americano às ditaduras na América Latina na década de 1980 é investigado em 6 documentários na fase política latino-americana. Dentre eles *Nicarágua Hoje* (1982), que recebe um Emmy¹ em 1983. O também premiado *Carmen Miranda: Bananas é o Meu Negócio* (1995) marca a transição para filmes sobre aspectos da cultura brasileira como *Vida de Menina* (2004), seu primeiro longa-metragem ficcional. Atualmente, a cineasta retorna à questão da mulher em suas manifestações pela liberdade do corpo para discutir o aborto em *Meu Corpo Minha Vida*, 2017.

Seus filmes abordam temas amplos sempre em relação ao contexto social e político. Em *A Entrevista*, jovens da elite carioca falam em voz *over* sobre virgindade, submissão ao marido e vida profissional. Questionam o casamento

1. Na categoria Melhor Contexto/Análise de História Atual.

romântico ao mesmo tempo em que é construída a imagem de uma noiva que se prepara para o matrimônio. A oposição de significados entre imagem e som, o uso da ficção no documentário e a ausência de narração em uma única voz, evidenciam a marca autoral da cineasta. Os filmes seguintes (trilogia) cobrem extenso período de lutas femininas nos séculos XIX e XX: direito ao voto, equiparação salarial com os homens, direito ao divórcio, violência contra as mulheres são tratados em *A Nova Mulher* (1974); *A Dupla Jornada* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). Todos produzidos nos EUA, para



Parte da equipe do *International Women's Film Project*. Da esquerda para a direita: Joy Galane, Melanie Maholick, Suzanne Fenn, Helena Solberg e Christine Burrill. NY, 1977.

onde a cineasta se muda a partir de 1971. Para realizá-los, funda o coletivo de mulheres *International Women's Film Project*.

A Nova Mulher recorre à ficção para contar a história do Movimento Feminista nos EUA e na Inglaterra de 1800 até 1974. O diálogo criado entre a narração histórica e as interpretações do material original, escrito pelas ativistas, explicitando a pluralidade de vozes e o processo colaborativo de realização fazem do filme um significativo documento histórico.

O ano seguinte – 1975 – é declarado pela ONU, “Ano Internacional da Mulher”. É organizada a 1ª Conferência Internacional da Mulher no México. Vários filmes são realizados para a abertura, como *A dupla jornada* (1975). Solberg e o coletivo de mulheres percorrem quatro países latino-americanos para investigar as condições das mulheres no trabalho. O pesquisador estadunidense David Foster acrescenta que o filme é considerado o primeiro documentário latino-americano sobre o feminismo, no qual a cineasta discute com as entrevistadas o dia a dia no trabalho, demonstrando a natureza da dupla jornada, onde a primeira parte ocorre nas fábricas ou no campo e a segunda, no ambiente doméstico (FOSTER, 2012).

Montado a partir do material bruto de *A Dupla Jornada*, a produção seguinte é *Simplesmente Jenny*. O filme reverbera os mesmos temas mas se diferencia ao focar 3 adolescentes que haviam sofrido estupro e que foram conduzidas para um reformatório de meninas em La Paz (Bolívia). A montagem relaciona suas fantasias à imagem idealizada da mulher de traços europeus perpetuada pela mídia.

A insatisfação com a cobertura veiculada pela imprensa sobre as relações políticas entre os EUA e a América Latina em plena Guerra Fria (década de 1980) instiga a realização

dos documentários da Fase Política latino-americana. Os filmes foram exibidos em todo o país pela rede pública de televisão PBS – *Public Broadcasting Service* (Serviço Público de Teledifusão).



Filmagem de *Simplesmente Jenny*, Bolívia, 1974/75.

O primeiro é *Nicarágua Hoje*, que busca compreender a Revolução Sandinista através do olhar de uma família nicaraguense: os Chavarrias. A exibição do documentário em rede nacional nos EUA provoca reação de William Bennett, diretor de uma das entidades que havia apoiado a produção.

Na primeira página do *New York Times*, ele acusa o filme de “propaganda socialista”. A declaração impulsiona polêmica na imprensa norte-americana sobre a liberdade de expressão dos independentes e contribui para a visibilidade do filme. O reconhecimento viabiliza os demais filmes que abordam questões ainda atuais como a democracia brasileira (*A Conexão Brasileira*, 1982-83); a colonização nas Américas (*Chile, Pela Razão ou Pela Força*, 1983); o terrorismo (*Retrato de um Terrorista*, 1985) e o direito dos povos originários e camponeses à terra (*Terra dos Bravos*, 1986 e *A Terra Proibida*, 1990). Todos dialogam com o cinema militante, com a reportagem televisiva e com o documentário participativo, conformando extenso material que merece ser analisado em futuras pesquisas.

Erick Barreto é Carmen Miranda em *Bananas é o Meu Negócio*.



Carmen Miranda: Bananas é o Meu Negócio percorre a carreira meteórica da cantora luso-brasileira Carmen Miranda, interrompida com sua morte precoce nos EUA, com apenas 46 anos de idade. A busca pela identidade perdida da cantora, mascarada pela caricaturização de sua imagem em filmes, desenhos animados e programas de TV é o fio condutor da narrativa conduzida pela voz *over* reflexiva da própria cineasta, que não se identifica, e na primeira pessoa, expõe os desafios na construção fílmica.

O artista-transformista Erick Barreto encena Carmen adulta. Seu trabalho minucioso na representação da expressão facial e gestualidade da cantora lançam o filme no terreno da ficção e gera clima de estranhamento. Antigos músicos e amigos de Carmen, entre 80-90 anos de idade, dão seus testemunhos. Cenas de nove filmes que ela realiza para os estúdios norte-americanos evidenciam o exagero na construção de sua imagem tropical. Esses elementos fazem do longa-metragem um relevante documentário brasileiro do período da retomada.

O filme é premiado e selecionado para vários festivais no Brasil e exterior alavancando a produção de *Vida de Menina*. O roteiro é uma adaptação do *Diário de Helena Morley, Minha Vida de Menina*, de Alice Dayrell Brant. A atriz Ludmila Dayer interpreta a personagem que vive na província em fins de século, tempo de transformações políticas e sociais com o fim da Monarquia e a Proclamação da República (1889); abolição da escravidão (1888) e o esgotamento das jazidas de diamante. Atenta às mudanças nas relações sociais à sua volta, Helena Morley escreve sobre o que vê e sente nas relações familiares que presencia. Na escrita ela se individualiza e amadurece.



Ludmila Dayer em *Vida de Menina*

A identificação com a palavra, manifesta no filme é reiterada no documentário *Palavra (En) cantada* (2009) que percorre cerca de um século do cancionário no país – da conformação do samba nos anos de 1930 à diversidade da música popular contemporânea. Dezoito artistas entre músicos, intérpretes e pensadores recorrem às próprias memórias para pensar as relações entre as palavras escrita e cantada como Adriana Calcanhoto, Chico Buarque e José Miguel Wisnick.

Durante as filmagens de *Vida de Menina*, surge a idéia de registrar os ensaios do coreógrafo e educador Ivaldo Bertazzo com adolescentes do Complexo da Maré, zona norte do Rio de Janeiro em 2002, para o espetáculo “Dança das Marés”. Dez anos depois, Helena e David Meyer voltam ao Complexo movidos por uma pergunta: a experiência com

a dança teria sido transformadora para os jovens? Elipses na montagem conduzem o espectador de 2002 (momento da apresentação do espetáculo) para o ambiente das casas onde moram os mesmos personagens já em 2012, favorecendo a surpresa ao depararmos com os destinos inusitados de cada um.

A periferia do Rio de Janeiro, também é investigada em seu mais recente filme, *Meu Corpo Minha Vida* (2017) para levantar questões sobre um tema tabu na sociedade brasileira: o aborto.

Fazendo uma espécie de síntese entre as três Américas – anglo-saxônica, espanhola e portuguesa – o cinema de Solberg nos ajuda a compreender o caráter multifacetado de nossa cultura. É preciso ver seus filmes que pela primeira vez, são exibidos integralmente nesta retrospectiva histórica do CCBB. Oportunidade rara para que pesquisadores, estudantes e o público em geral possam visualizar, refletir e compreender a complexidade de seu cinema.

* **Mariana Ribeiro Tavares** é pós-doutoranda na Escola de Belas Artes-UFMG e autora do livro *Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo* (Imprensa Oficial de SP/É Tudo Verdade, 2014).

REFERÊNCIAS

FOSTER, David William. *This woman wich is One*: Helena Solberg-Ladd's *The Double Day*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13260219.2012.691261>. Acesso em 9/9/16. Publicado em: 17/7/12. Journal of Iberian and Latin American Research.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial/É Tudo Verdade, 2014.

_____. Helena Solberg: Militância Feminista e Política nas Américas. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. (Coleção Campo Imagético) Campinas: Papirus, 2017.

DEBATES

CCBB SÃO PAULO

MESA REDONDA

Engajamento e militância no cinema de Helena Solberg – décadas 1970-1980
com o professor Edson Teles (Unifesp) e a professora Thaís Blank (FGV)

DEBATES

Exibição de *A Terra Proibida* seguida de debate com a pesquisadora Mariana Souto

Exibição de *Meio-dia, A Entrevista, A Nova Mulher* seguida de debate com a professora Ramayana Lira (Unisul)

Exibição de *Meu Corpo Minha Vida* seguida de debate com a ativista Elisa Gargiulo e a produtora Zita Carvalhosa

AULA MAGNA com Helena Solberg

CCBB RIO DE JANEIRO

MESA REDONDA

Interseções entre atuação feminista e realização cinematográfica/artística
com a professora Carla Maia (UNA) e as escritoras Heloísa Buarque de Holanda e Rosiska Darcy de Oliveira

DEBATES

Exibição de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* seguida de debate com o produtor David Meyer e a pesquisadora Mariana Tavares

Exibição de *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* seguida de debate com a pesquisadora Patrícia Machado

Exibição de *Meio-dia, A Entrevista, A Nova Mulher* seguida de debate com a professora Karla Holanda (UFF) e a personagem Glória Mariani

AULA MAGNA com Helena Solberg

CCBB BRASÍLIA

MESA REDONDA

Interseções entre atuação feminista e realização cinematográfica/artística com as professoras Roberta Veiga (UFMG) e Florence Dravet (Univ. Católica de Brasília)

DEBATES

Exibição de *A Terra Proibida* seguida de debate com a professora Dácia Ibiapina (UNB)

Exibição de *Meio-dia, A Entrevista, A Nova Mulher* seguida de debate com a crítica Glênis Cardoso

AULA MAGNA com Helena Solberg

CURRÍCULOS

CARLA ITALIANO é curadora da Retrospectiva Helena Solberg. Trabalha com pesquisa, curadoria e organização de mostras e festivais. É mestre em Comunicação Social pela UFMG. Desde 2011 integra o coletivo Filmes de Quintal, no qual organiza o festival forumdoc.bh.

LEONARDO AMARAL é curador da Retrospectiva Helena Solberg. É roteirista e diretor, além de doutorando e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Crítico e ensaísta, foi curador da Mostra Escola Cidade Aberta (Caixa Cultural), Tempos de Kuchar (SESC) e de diversos festivais.

CARLA MAIA é curadora e pesquisadora de cinema. Doutora em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, sua tese investiga o documentário brasileiro realizado por mulheres. Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, integra a equipe da Vice-Presidência Acadêmica do grupo Ânima Educação. Faz parte do coletivo Filmes de Quintal, que realiza o forumdoc.bh.

DÁCIA IBIAPINA é cineasta e professora Adjunta da UnB (Universidade de Brasília). Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

DAVID MEYER assina a produção de *Palavra (En)cantada*, do longa *Vida de Menina* e de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*. Dirigiu "The Blues According to Doc Pomus". Co-dirigiu e produziu *Chile: Por la Razón o La Fuerza* para PBS. Também esteve à frente da direção, roteiro e produção de outros títulos internacionais para National Geographic, HBO, Arts & Entertainment, PBS, Channel 4 e a BBC.

EDSON TELES é professor de filosofia na Unifesp. Ativista da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos da Ditadura. Organizou os livros "Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil" (2009), com Janaina Teles e Cecília McDowell; e, "O que resta da ditadura: a exceção brasileira" (2010), com Vladimir Safatle. E publicou "Democracia e estado de exceção" (2015).

ELISA GARGIULO ROSA é coordenadora de comunicação da organização feminista Católicas pelo Direito de Decidir, professora voluntária no curso de Promotoras Legais Populares, documentarista, compositora e fundadora da banda de punk rock feminista Dominatrix.

FLORENCE DRAVET é professora de Estética na Universidade Católica de Brasília. É doutora em Didactologia das Línguas e Culturas, com tese em Comunicação Intercultural, na Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2002). Atual coordenadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Católica de Brasília.

GLÊNIS CARDOSO é formada em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual. Tem experiência em roteiro, curadoria, direção e produção cinematográficas. Fundou o site Verberenas onde escreve sobre cultura audiovisual com outras realizadoras.

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA é uma ensaísta, escritora, editora, crítica literária e pesquisadora brasileira.

KARLA HOLANDA é professora do departamento de Cinema e Vídeo, da Universidade Federal Fluminense; é também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, *Kátia* (2013). É coorganizadora do livro "Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro" (Papirus, 2017).

MARIANA SOUTO é doutora pela UFMG, onde pesquisou cinema brasileiro. Professora da graduação em cinema da UNA. Trabalha como curadora, diretora de arte e assistente de montagem.

MARIANA TAVARES é pós-Doutoranda na Escola de Belas Artes-UFMG e autora do livro *Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo* (Imprensa Oficial de SP/É Tudo Verdade, 2014).

PATRÍCIA MACHADO é doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Professora do curso de cinema da PUC-Rio.

RAMAYANA LIRA DE SOUSA é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

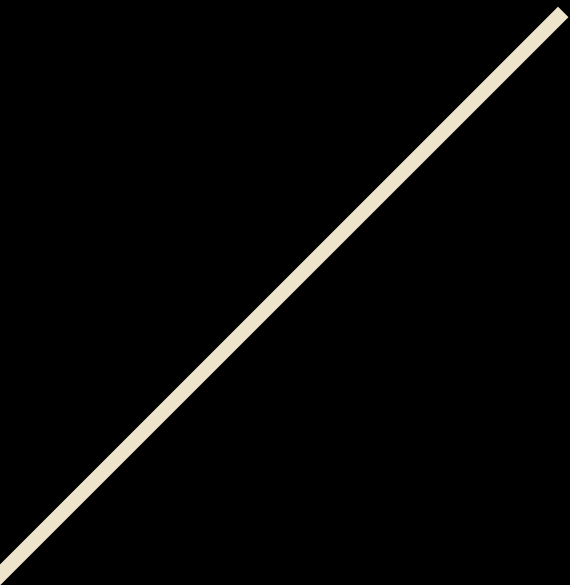
ROBERTA VEIGA é doutora em Comunicação Social pela UFMG, professora do PPGCOM-UFMG e pesquisadora do grupo Poéticas da Experiência, na mesma universidade. É editora da Revista Devires: Cinema e Humanidades. Atualmente pesquisa a escrita de si no cinema como gesto político com ênfase na feminina.

ROSISKA DARCY DE OLIVEIRA é bacharel em direito pela PUC-RJ, onde foi professora de doutorado no departamento de Letras. A Escritora e jornalista foi eleita para a Academia Brasileira de Letras (ABL), na qual ocupa a cadeira n. 10. Fez carreira como jornalista e na militância feminista, da qual derivou vasta produção ensaística.

THAÍS BLANK é professora da Escola de Ciências Sociais e da Pós-graduação em Cinema Documentário da FGV, onde coordena as atividades do CPDOC. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ e em Histoire Culturelle et Sociale de L'Art pela Paris 1 Panthéon-Sorbonne, coordena, desde 2012, o grupo "Outros Filmes" dentro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento de Portugal.

ZITA CARVALHOSA é produtora audiovisual, assina, na SUPERFILMES, uma carteira de longas, documentários, curtas e séries de TV reconhecida pela qualidade e pelo incentivo a novos talentos. Idealizadora e diretora do FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS DE SÃO PAULO, cuja vigésima oitava edição realizou-se em agosto de 2017.

ARQUIVOS





GLORINHA
Retrato da educação burguesa.

cinema

A môça típica

A idéia de fazer um filme sobre a típica môça de formação burguesa educada para o casamento partiu de Helena Solberg, uma inteligente môça com o mesmo "background", numa tentativa de revisão dos valores que lhe foram dados. Sua primeira intenção foi fazer um documentário de entrevistas filmadas, cinema direto. Mas tôdas as típicas môças se furtaram a isso. Helena voltou-se então para as entrevistas gravadas. O que a deixou com som, mas sem imagem. O material que recolheu ao longo de mais de um ano foi riquíssimo. Era preciso aproveitá-lo. Conseguindo ajuda oficial e de alguns particulares, decidiu rodar o filme escolhendo uma môça que representasse tôdas as outras. Fazendo-a viver na tela os dias de uma garôta comum: praia, colégio, festinha. Até o "grande dia", o dia do casamento. Sobre as cenas, foi montado o som das entrevistas gravadas. O documentário foi fotografado por Mário Carneiro e a montagem coube a Rogério Sganzerla. E termina com uma entrevista, a da atriz, Glorinha Solberg. Foi a única môça que se prestou a fazer um depoimento.

A mulher é o tema de filme

"A Entrevista" focalizará a mulher através de um tipo feminino específico, com uma formação bem definida", informa Helena Solberg, sua realizadora.

Trata-se de um curta-metragem financiado pela CAIC e por alguns particulares de S. Paulo, que Helena produziu, escreveu e dirigiu, com fotografia de Mario Carneiro e montagem de Rogério Sganzerla. O coordenador da produção foi Nair Tavares e o assistente de fotografia Jefferson Silva. Custou 4 milhões e dura 20 minutos. No comentário musical, temas de reminiscência infantil de Villa-Lobos foram utilizados.

O FILME

"Levei dois meses para montá-lo, quinze dias filmando. Demorei para começá-lo pois queria Mario Carneiro para a iluminação. Tive de esperar que terminasse "O Padre e a Moça", de Joaquim Pedro".

A autora havia pensado em uma narrativa tipo cinema verdade, através de uma série de entrevistas com moças em fase de transição, cuja idade variava entre os 19 e 27 anos, de formação universitária, noivas ou casadas recentemente. Nas entrevistas seriam formulados conceitos sobre o casamento e experiências amorosas. No entanto, devido a problemas a certa relutância das entrevistadas, ou incoerência entre o que era desejado e o que era dito, optou pela utilização somente da faixa sonora das respostas sobre imagens de uma espécie de ritual, o da preparação para o casamento.

A fita se inicia com o despertar de uma jovem, a ida a praia, onde a vemos concentrada em si mesmo, numa espécie de narcisismo. Em seguida, os preparativos para o "grande dia", "cortes" de maquiagem, dos cabelos, o cabelo, mãos, penteados, e, em seguida, a cerimônia, na igreja.

APRENDIZADO

"O filme representou para mim um aprendizado. Não o reneio, mas vejo falhas: no início era uma coisa, depois com o passar do tempo, outra, disse Helena, referindo-se ao fato de não poder-se fazer entre nós um filme mais rapidamente, o que impediria certa desatualização.

Helena Solberg, que fez a FUC no Rio de Janeiro e trabalhou no jornal "O Metropolitano" tem um roteiro para longa metragem pronto, em colaboração com Edla van Steen, provavelmente, a ser intitulado "A Colmeia". Helena será ainda assistente de direção de Paulo Cesar Saraceni no próximo filme "Capito".

"A Entrevista" será exibido no Museu de Arte amanhã, às 19 e 15 e 21 e 15.



Helena Solberg

Sobre A Entrevista. O Estado de S. Paulo, 18/09/68 e Jornal do Brasil, 23/02/69.

Brasil 23/2/69

São Paulo s.a.

MÔNICA SOUTELLO



"A mulher casa e para"

HELENA SOLBERG ENTREVISTA

Foi com o curta-metragem, *A Entrevista*, que Helena Solberg se tornou a primeira cineasta brasileira da nova geração. E foi por causa deste mesmo filme que ela foi convidada a participar do festival de filmes sociológicos de Florença, o Dei Populi.

O convite foi surpresa para Helena, pois já fez o filme há dois anos e agora está muito mais preocupada com o longa-metragem que está realizando — com Rogério Sganzerla — e com o que irá realizar em breve: também longo, todo seu.

O filme de Helena só foi exibido em sessões de cinema-leica. Mas é um verdadeiro documentário sobre a vida de

The New York Times

Copyright © 1982 The New York Times

—NEW YORK, FRIDAY, APRIL 9, 1982—

Nicaragua Film on PBS Called 'Propaganda'

By IRVIN MOLOTSKY

Special to The New York Times

WASHINGTON, April 8 — William J. Bennett, chairman of the National Endowment for the Humanities, said today that a television documentary shown on public television this week was "unabashed socialist-realism propaganda" and not an appropriate project to have received Federal funds. The program was seen Monday night in New York on WNET-TV.

Mr. Bennett said in an interview in his

office that the program, which he said portrayed present-day Nicaragua in a manner that ignored human-rights violations there, had received Federal funds through block grants to the Wisconsin Committee for the Humanities, which gets virtually all of its funds from the humanities endowment.

Patricia Anderson, executive director of the Wisconsin committee, said that its involvement had consisted of a grant that it, in turn, had given to the Madison Area Campus Ministry, one of

the organizations that commissioned the documentary, "From the Ashes . . . Nicaragua."

When asked to respond to Mr. Bennett's complaints that the documentary represented an inappropriate expenditure of Federal funds for propaganda, Mrs. Anderson declined, saying, "It would not be discreet of me to disagree with the chairman of the National Endowment for the Humanities."

However, in a telephone interview from her office in Madison, Mrs. Ander-

Continued From Page A1

son said that she did not view the documentary as propaganda:

"I don't think we should be funding propaganda. I don't think we have funded propaganda."

According to Mr. Bennett, the Federal contribution amounted to \$45,623 given by the endowment and routed to the ministry by the committee.

Mr. Bennett has said in the past that he would review grant proposals to assure that they met the definition of humanities, not whether they adhered to a particular ideological theme.

In the case of the Nicaragua film, however, he said that it had not been reviewed by either his administration or that of his predecessor, Joseph D. Duffey. Instead, he said, it had been financed routinely. "We do not review their proposals," he said.

As a result, Mr. Bennett said, the meeting of the various states' executive directors and council chairmen for the humanities next month or in July is expected to take up the matter.

Mr. Bennett insisted that his protest was not based on his conservative ideology but on two other grounds — that the depiction of Nicaragua's Sandinist administration could not be viewed as a serious inquiry in the humanities and that the documentary was one-sided.

Lack of 'Perspective' Charged

"I was distressed to see the Wisconsin Committee for the Humanities listed before and after the show," Mr. Bennett said. "There was not a scintilla of evidence of perspective. It is political propaganda, not the humanities. Why are we, or an agency that we fund, financing propaganda? The program was a hymn to the Sandinists and all of the 'wonderful' things they have done."

The program was made available to

most PBS stations Wednesday night, although a spokesman for the service said she could not determine immediately how many stations had carried it.

The documentary's director and co-producer, Helena Solberg Ladd, said that Mr. Bennett's "attack on the film is a sign of the times in the United States." She added that "other independent film makers have had problems with this new chairman — it reflects a conservative tide."

Rights Violations Mentioned

She defended the documentary, saying, "I don't think the film is propaganda" and noting that it depicted businessmen in Nicaragua attacking the Sandinist Government as Marxist-Leninist.

The documentary's editor and associate producer, Melanie Mablock, added that the film's narration included references to human-rights violations, mentioning that businessmen had been jailed and that the newspaper La Prensa had been closed at times by the Sandinists.

However, Miss Ladd did acknowledge, "I do think the film does sympathize with the Sandinist Government and shows that the Nicaraguans are better off than they were under Somoza."

The broadcast was followed in many cities by a discussion involving journalists who have recently visited Nicaragua, a Congressman and a representative of the Sandinist Government. The moderator of the followup program was Sanford Ungar, a National Public Radio commentator.

Mr. Ungar said that he had been asked by the Washington public television station, WETA-TV, to organize the program to "put it into context, to bring it up to date, since it was filmed last July."

Helena Solberg e David Meyer, uma discussão sobre o terrorismo sem o acento emocional da mídia americana

21/7/85
J.B. Cederho B

Um estudo em vídeo sobre o terrorismo

Luciana Villas-Bôas

ATENTA às tendências temáticas do público americano, a cineasta Helena Solberg está no Rio há uma semana para fazer um documentário em vídeo sobre terrorismo. A questão está na ordem do dia nos Estados Unidos desde o sequestro do avião da TWA, no mês passado, episódio que manteve durante 17 dias dezenas de cidadãos americanos como reféns de militantes xiitas. Entrevistando o embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Diego Asencio — uma das vítimas do cerco empreendido por guerrilheiros colombianos do M-19, em 1980, à embaixada dominicana em Bogotá — e Fernando Gabeira — que em 1969 participou do primeiro sequestro de um diplomata americano em toda a história —, Helena Solberg acha que vai levantar o nível da discussão sobre o terrorismo, em geral abordado de forma bastante emocional pela mídia americana.

Paulista, 43 anos, Helena mora há 15 anos nos Estados Unidos. A carreira cinematográfica começou no Brasil como continuista de *Capitu*, de Paulo Cesar Sarraceni, e assistente de direção de Rogerio Sganzerla, em *Mulher de Todos*. Com a ida para Washington acompanhando o marido americano, ela acabou se especializando em documentários para a televisão e para o amplo circuito universitário de 16 milímetros. Hoje mora em Nova Iorque e já realizou oito filmes sobre problemas latino-americanos. *From the Ashes... Nicaragua Today* (Das Cinzas... Nicarágua Hoje), de 1981, ganhou o prêmio Emmy (o Oscar da televisão) e grande repercussão porque o Secretário de Educação, William Bennett, que financiou o documentário, acabou por acusá-lo de "descarado realismo socialista".

— Mas a preocupação principal é atender às

necessidades básicas de informação do público americano, que se julga informadíssimo, mas não o é em absoluto — diz Helena. — Atualmente, o único assunto discutido nas televisões é o terrorismo e, ainda assim da pior forma possível. Doze horas por dia os americanos se queixam de que 40% das ações terroristas em todo o mundo são dirigidas contra eles, mas ninguém pára por um minuto que seja para pensar por que isso acontece.

O vídeo sobre o terrorismo ainda não tem título, mas já está acertada a exibição pelo Public Broadcasting Service (PBS), rede estatal de televisão, com uma média de audiência de 15 milhões de pessoas. Além das entrevistas, será utilizado muito material de arquivo para mostrar como os Estados Unidos encararam em 1969 o sequestro do embaixador Charles Elbrick, que inaugurou na prática a tradição de sequestros contra diplomatas americanos.

— São basicamente os pontos do sequestrador e do sequestrado — explica David Meyer, co-diretor do documentário com Helena Solberg. — Algumas posições divergem radicalmente, como o entendimento do papel da televisão e da mídia em geral. Asencio é vigorosamente contra a cobertura jornalística, enquanto Gabeira acredita que só ela é capaz de garantir a sobrevivência das vítimas. Em outros momentos, os dois convergem. Afinal, também Gabeira é hoje radicalmente contra qualquer ação terrorista.

Para Gabeira, houve momentos mais difíceis na entrevista. Segundo Helena, ele sempre relutou em admitir que Elbrick morreu há três anos ainda em consequência do sequestro. Isso porque, para que o embaixador não reagisse, os guerrilheiros viram-se obrigados a dar-lhe uma pancada na cabeça que deixou fortes seqüelas. Para Helena e/ David, Gabeira reconhece pela primeira vez que o sequestro teve consequências fatais para Charles Elbrick.

— Mas o mais importante — analisa Helena — é que o filme mostrará aos americanos que o terrorismo não é uma coisa aleatória como eles pensam, típica de bárbaros e subdesenvolvidos. O terrorismo, por mais errado e ineficaz que seja, deve ser compreendido como um recurso de que as pessoas lançam mão somente quando não têm mais a menor possibilidade de expressão por vias democráticas.



HOME OF THE BRAVE



In *Home of the Brave*, Indians—and only Indians—from North and South America speak out: not about the history of conquest and massacre, but about the modern equivalent they now face. The threat today is not conquistadors, Pilgrims or the U.S. Cavalry, it is massive industrial development eating away at Indian land. It is the dilemma of being an Indian in the 1980s, facing modern economic realities, watching as Indian culture is swallowed up and Indian people are assimilated into the white mainstream. To fight these and other threats, modern Indians are building national political organizations and are attempting to create an international Indian network in their defense. *Home of the Brave* focuses on these themes of the impact of development on native people, the crisis of identity that this entails, and the prospects for political organization to protect Indian lives and land. The film includes interviews with numerous Indian leaders, including Genaro Flores, Alfredo Viteri, and Russell and Bill Means, and features music by Tom Bee and the American Indian group XIT, Grupo Aymara, and rare archival recordings. *Home of the Brave* takes us on a spectacular journey through three continents, from Ecuador's Amazon region, to a Hopi-Navajo reservation in the American Southwest, to the majestic peaks of the Andes mountains in Bolivia, and finally to a United Nations meeting in Geneva, Switzerland, where Indians of the Americas gather to develop an international Indian network.

"More than an anthropological curiosity, the cultures of the American Indians are glimpsed here as unique perspectives on the world, rich in music and mystery, and purposefully at odds with the commercial world that would devour them. Library patrons will not remain unmoved by this eloquent espousal of these people's claims."—*Booklist* (American Library Association)

"... a perturbing analysis of the rebirth of the spirituality, the reawakening of the symbolic drums of the native peoples of North, Central, and South America... indelible interviews... vivid film footage... forces us to realize the damage our own civilization has done to the ancient civilizations that once thrived here... it can perform a unique public service, not only for indigenous peoples, but for all people, if it helps awaken the world to the fact that there is an important point of view which has never been given much exposure."—*The Christian Science Monitor*

"... a good film with excellent narration by indigenous peoples. Recommended for adult and college audiences interested in an introduction to how some of America's native people are adjusting to the forces of modernization."—*Choice* (American Library Association)

"Clear overview of the problems and goals of American Indians... A hard-hitting presentation of the Indian point of view. Very good use of music."—*EFLA Evaluations* (Educational Film Library Association)

"... a timely survey... informative, often moving, yet unsentimental."—*Library Journal*

Produced by The International Women's Film Project
Directed by Helena Solberg-Ladd
Written by David Meyer
Color, 53 minutes, 16mm film and video
Rental: \$90
Purchase: 16mm \$850/video \$595



For further information or a complete catalog, write:
THE CINEMA GUILD
1697 Broadway
New York, NY 10019
Phone (212) 246-5522



Tragic Figure Beneath A Crown Of Fruit

By STEPHEN HOLDEN

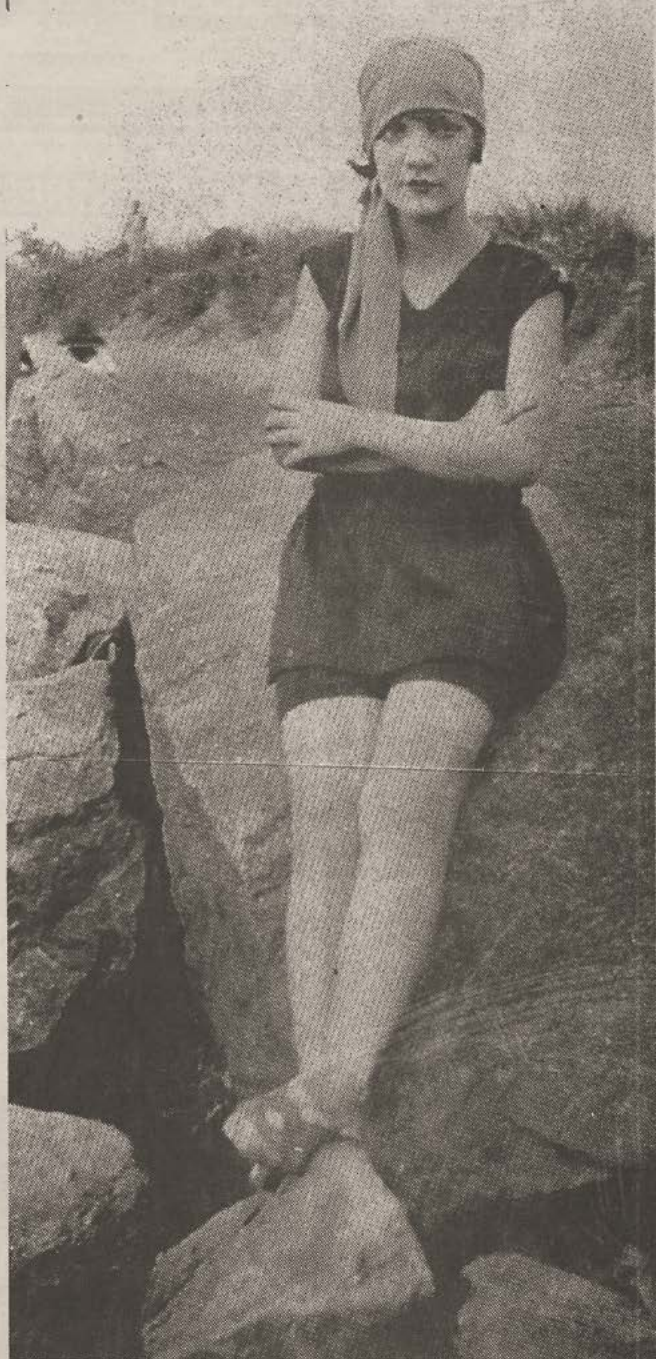
Decades before celebrities were dissected for their iconographic significance, Carmen Miranda rose to become Hollywood's reigning symbol of the Latin American spirit. Portraying vivacious, fiery-tempered women with names like Rosita and Chiquita in a series of 1940's movies for 20th Century Fox, the star, wearing an elaborate fruit-basket head-dress, sang tongue-twisting pop-samba numbers while dancing sinuously and flashing her dazzling smile.

In lavish production numbers imitated by everyone from Esther Williams to Bette Midler, Miranda embodied camp before the concept was invented. At the same time, her screen image purveyed a garish cartoon of Latin American culture that was condescending for being so relentlessly frivolous.

Helena Solberg's richly contemplative documentary, "Carmen Miranda: Bananas Is My Business," portrays Miranda as a tragic figure imprisoned in her exotic Hollywood finery. The Brazilian bombshell persona she introduced in 1940 in "Down Argentine Way" quickly became self-parody and a creative strait-jacket from which she was allowed no escape. When Miranda died in 1955, she was only 46 and had recently suffered from severe depression.

"Carmen Miranda," which opens today at the Film Forum, is part biography and part directorial reverie, in which the star, brilliantly impersonated by Erick Barreto, a Brazilian actor, is resurrected in several fantasy sequences. A fictional Hollywood gossip columnist named Luella Hopper (Cynthia Adler) offers

Continued on Page C12



Film Forum

Carmen Miranda in 1924 in Brazil, where she was the top recording star before her Hollywood days as a stereotype in a banana headdress.

FOLHA DE S. PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

ANO XLVII

SÃO PAULO, 2.^a FEIRA, 10 DE JULHO DE 1967

N.º 13.903



Sobre A Entrevista. Folha de S. Paulo em 10/07/67.

A cineasta Helena Solberg

DUAS MULHERES fizeram cinema no Brasil: Carmen Santos, que rodou "Inconfidência Mineira", e Gilda de Abreu, com "O Ebrio", interpretado por Vicente Celestino. Foi há vários anos, quando as chanchadas alimentavam o nosso público e não eram aceitas. Após o advento do Cinema Novo, que procura a expressão pela imagem, não se têm notícias de mulheres cineastas. Portanto, Helena Solberg, que surge agora com um curta-metragem intitulado "A Entrevista", de 20 minutos, em branco e preto, é a nossa primeira mulher no cinema renovado. Ela terminou seu filme recentemente e, hoje, no Rio, faz uma exibição espe-

vando as entrevistas ao mesmo tempo.

Percebi que, se usasse esse método, teria um material limitado e haveria falta de depoimentos. Então só filmei, depois, gravei as entrevistas, sentindo o nervosismo das pessoas, suas confusões mentais, a insegurança e incoerências nas palavras. Por trás das entrevistas há, no filme, uma imagem romântica da mulher.

"Acho que na imaginação de todas as mulheres existe essa imagem. Glória, a atriz, executa uma espécie de ritual até o momento de se casar: penteia-se e maquia-se na praia, veste-se, etc. Existe um asincronismo entre a imagem quase estática, e o som com depoimentos nervosos, confusos.

Para fundo musical usei

ninguém, faço tudo à minha moda, da maneira como vejo as coisas. O fato de viver num país subdesenvolvido coloca-me a muitos anos de distância de Agnès Varda. Mário Carneiro, o fotógrafo, auxiliou-me muito no filme".

"Acredito que comecei des- preparada, por isso sinto necessidade de obter novos conhecimentos. Nesta experiência, que é um enfoque crítico a respeito de uma formação burguesa, aprendi muito: montagem, som, imagem, direção, luz, fotografia, angulação, muita coisa interessante. Mas tenho de aprender muito mais. Fazer o filme foi importante, era muito tímida e insegura antes".

Helena afirma que o cinema sempre a interessou. Pelos efeitos, objetivos e condicionamentos na sociedade

que existem ainda hoje sobre o papel da mulher no mundo atual.

Fazer cinema

Para Helena a mulher pode fazer cinema tanto quanto o homem. E, em comparação com o homem, pode fazer o que ele faz, atuar da mesma forma dentro da sociedade e ter o seu valor.

— "Qualquer coisa que a mulher faça é importante. Se procurarei começar um trabalho no cinema, é porque vi nele um meio influente de comunicação e expressão. As mulheres devem usá-lo para expressar suas idéias a respeito da vida, do mundo, de sua condição social."

'Carmen' pays respect

By Barry Walters
EXAMINER STAFF CRITIC

CARMEN MIRANDA was one of those archetypal star creations whose screen identity was inseparable from her public persona. Everyone knows her as the kooky Brazilian with the big voice and bigger, fruit-festooned hats. Few know her story, what she was like as a person. Her considerable charms were presented on glittering, brightly hued surfaces because that's all Hollywood allowed her to reveal.

Despite — or perhaps because of — her one-dimensionality, Miranda symbolized Latin America for most Americans during the '40s. She was sensuously silly, a comical icon of fertility and friendliness that threatened no one — except many Brazilians, who looked at her as an embarrassment and an affront to their cultural heritage. Hollywood wouldn't permit her to be anything but.

This trap is depicted eloquently and poetically by "Carmen Miranda: Bananas Is My Business." Filmmaker Helena Solberg combines the typical aspects of film biography that signify authenticity — newsreel footage, talking-head interviews with experts, film clips, home movies — with dreamlike re-enactments that evoke the artificiality of Miranda's fantastical world.

Solberg's status as a Brazil-born filmmaker working in America gives her an ideal perspective on a subject shaped by both countries. She looks at Miranda as a ripe documentary subject and as an embodiment of her own crossover dreams. As narrator, Solberg's attitude shifts from awe-struck child to empathetic woman to forgiving Brazilian as she represents the nearly contradictory subplots of Miranda's real-life fairy tale.

The star's rags-to-riches-to-nervous-breakdown story is so classic that it comes across as fiction. She was born in rural Portugal and emigrated to Rio de Janeiro, where she embraced city life with a passion that was to become one of her trademarks. In a brilliant bit of foreshadowing, she becomes a hat maker and is fond of dressing up for the camera. She changes her name, meets the right people and promptly becomes the country's most successful recording star.



Brazilian star Carmen Miranda is skillfully explored in Helena Solberg's documentary that goes beyond Hollywood's one-dimensional image.

Impresario Lee Shubert ships Miranda and her band to Broadway, where they become an instant sensation. Her popularity is so massive and so sudden that Brazilian journalists become suspicious, and during what was to be her triumphant return visit to the country that first embraced her, she's branded as Americanized and treated with the proverbial cold shoulder.

With her bridges to her past burned, Miranda turns to Hollywood, which takes what was once only one aspect of her act — the fruit-wearing tribute to black Bahia women — and makes it her only claim to fame. In 1945, she commands the highest salary of any female movie star. When her popularity begins to fade and her studio contract is finally broken, Miranda tries to escape her restrictive role. She fails and falls into a depression that becomes her final downfall. She dies hours after her last TV performance, perhaps the result of too many mood-altering drugs. She's only 46.

Miranda was a Madonna, one who never had the freedom to change her image with the passing seasons, and Solberg captures the pain of her crippling fame. Because she found few photographs or film segments that showed the star as anything but her feisty stereotype, Solberg casts drag performer Erick Barreto to portray her in several poignant fantasy sequences that link the more traditional documentary segments and elevate the film to the level of allegory. The result is both thoroughly entertaining and deeply moving. You'll never think of the lady with the bananas in the same way again.

MOVIE REVIEW

'Carmen Miranda: Bananas Is My Business'

- ▶ **DIRECTOR/WRITER** Helena Solberg
- ▶ **NOT RATED**
- ▶ **THEATER** Lumiere
- ▶ **EVALUATION** ★ ★ ★ ½

PÁGINA DUPLA



Um dia de Glória.

A mulher segundo HELENA

— Atenção, Glória, vamos começar!

A moça, vestida de noiva, andou alguns minutos, olhou para o espelho em sua frente, arrumou cuidadosamente o véu branco em cima da cabeça, e fixou bem a câmara. Percorreu toda a sala, foi até o quarto. Parou de repente e voltou a olhar para uma mulher magra e simpática, ao lado de um fotógrafo. Pela primeira vez na história do cinema novo brasileiro o "câmara, ação!" era dado por uma cineasta. Helena Solberg queria mais empenho de sua estrêla na cena do casamento. Novamente Glória andou alguns minutos, olhou para o espelho em sua frente, arrumou cuidadosamente o véu, e desta vez era a imagem perfeita de uma mulher de formação burguesa educada para o casamento.

Em seu primeiro filme, *A Entrevista*, Helena Solberg utilizou apenas uma personagem. A ação do filme é centrada numa única mulher (Glória Solberg), executando o conhecido ritual que dela espera sua classe: colégio "certo", formatura de "enfeite", casamento

"em grande estilo". *A Entrevista* teve por base uma série de entrevistas com moças de um mesmo meio social. A idéia inicial de Helena era utilizar o cinema direto, com o material recolhido em mais de um ano de pesquisa. Ninguém, entretanto, queria ser filmado fazendo confissões. A única mulher que aceitou o convite foi Glória Mariani Solberg, cunhada de Helena. A visão de conjunto teve então que ser substituída por outro critério, sobretudo num filme de vinte minutos: Helena montou fragmentos das entrevistas gravadas, de modo a estabelecer um assincronismo entre imagem e som e, desta maneira, levantar toda a incoerência de proposições da vida de uma mulher. Assim, em *A Entrevista*, por trás dos depoimentos gravados (mesmo daquelas que se pretenderam mais lúcidas e modernas), aparece o perfil convencional da Mulher.

Na seqüência do começo a intenção de Helena Solberg foi mostrar que a mulher, diante da oportunidade para uma participação direta nos acontecimentos, optou por aquela ação que não lhe exigiu nenhuma autêntica mudança ou coragem.

A carioca Helena Solberg afirma que o cinema é a linguagem do nosso tempo. Depois de realizar *A Entrevista*, já pensa no seu primeiro filme de longa metragem. Vai mostrar toda a contradição de uma família burguesa brasileira diante da vida. Ela acha importante a mulher utilizar o cinema para contar o seu lado da história e, assumindo seus compromissos, revelar tudo aquilo que acha errado.

Orlando Santos

6

Segundo sexo no E

Rio de Janeiro, 1960



HELENA SOLBERG

EU ESTUDAVA NA PUC e achava o mundo algo altamente excitante. Considerava-me uma existencialista, ou achava que era. Lia avidamente Camus, Sartre e Simone de Beauvoir. Assistia aos filmes da nouvelle vague e do neorealismo italiano, sonhava fazer cinema e estava sempre atenta aos filmes dos diretores brasileiros que despontavam e que formariam o cinema novo. Éramos jovens e tínhamos a intuição de que o futuro nos traria um papel de importância, para o qual devíamos nos preparar. Mal sabíamos o que viria.

Em 1958, com 19 anos, fui trabalhar em um jornal estudantil, "O Metropolitano", na época um suplemento do "Diário de Notícias". Foi o meu primeiro emprego. Como repórter, eu tinha que correr atrás dos assuntos do momento. Por ser mais ou menos versada em francês e inglês, cabia a mim entrevistar visitantes estrangeiros que aqui chegavam; e foi assim que conheci Simone de Beauvoir, além de figuras como Graham Greene e Aldous Huxley.

A entrevista com Simone de Beauvoir foi marcada para depois de sua palestra na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio. Lembro-me de ficar surpresa com sua aparência bastante conservadora comparada com a da musa do existencialismo, a exótica e sensual Juliette Gréco. Na época Simone teria por volta de 60 anos. Usava os cabelos presos em um coque severo. Tinha pele muito clara e um rosto lavado, meio bretão. Eu fui toda vestida de negro, em pleno verão carioca, usando um penteadinho à Juliette. Quando revejo minha foto com ela, na entrevista, imagino que um leitor desavisado poderia se perguntar quem era quem.

O salão nobre estava lotado de estudantes curiosos que, por duas horas, ouviram respeitosamente a exposição sobre seu controvertido livro "O Segundo Sexo" (lançado anos antes na França e então saindo no Brasil). Na época, lê-lo até o fim me exigiu grande esforço e disciplina; só vim a realmente apreciá-lo anos depois.

O ponto mais controvertido de sua tese poderia ser resumido na frase que abre o segundo volume: "Não se nasce mulher, torna-se mulher". Simone colocava assim a ênfase no processo de socialização do indivíduo, mais do que no destino biológico. A mulher não poderia estar condenada a somente repetir a vida com o seu corpo,



sim

a c

reportagem de hel

Com seu ar be
desiludiu os que es
tencialismo uma mu
o salão nobre da F
sua maior parte, por
durante 2 horas obs
ção a rápida exposi
conseguiu fazer a
deuxième sexe.

Brasil



Arquivo Pessoal

Simone de Beauvoir: Condição da mulher

Helena Solberg

com cuidado, discreto e sóbrio Simone de Beauvoir operavam ver numa das principais figuras do existencialismo misteriosa e exótica. O público que invadiu a Faculdade Nacional de Filosofia era composto, na maioria, por estudantes, por uma juventude curiosa e inquieta que buscava o mais absoluto silêncio, ouvindo com atenção que, com sua enorme capacidade de síntese, a escritora francesa do seu tão discutido livro «Le

“o projeto do homem não é o de se repetir no tempo, mas sim de reinar sobre o momento e de forjar o futuro”. Questionada se seria possível comparar os preconceitos que condicionam a situação da mulher com os preconceitos raciais, respondeu que “ambos têm em comum terem sido criados por uma ideologia ‘a posteriori’ para justificar essa situação”.

Depois fomos tomar um café juntas. Nervosa — e no afa juvenil de querer parecer informada —, não parava de expor meus conhecimentos sobre o existencialismo. Simone ouvia em silêncio. Finalmente, com um sorriso discreto, disse: “Fale-me um pouco de você”. E de entrevistadora passei a ser entrevistada (uma técnica que aprendi então e que me tem sido extremamente útil ao longo dos anos). O foco era minha formação burguesa, que a interessava para entender o país que visitava.

Intimidada, respondia da melhor maneira possível, sentindo-me examinada por seu olhar agudo, que lia nas entrelinhas, nas hesitações, nos silêncios. Durante muito tempo, temi que um dia publicassem suas impressões do Brasil e que eu fosse denunciada como uma prova viva de que o segundo sexo no país ainda tinha uma longa caminhada pela frente.

Anos depois, em um diário, falando sobre a viagem, ela escreveu: “Durante dois meses, amei o Brasil. Amo-o ainda. Naquele momento, porém, quase cheguei ao ponto de gritar contra a seca, a fome, contra toda aquela angústia, aquela miséria”.

Fiquei pensando em uma jovem e uma senhora conversando em um fim de tarde. A jovem não imaginava o que estava por vir. Para ela o futuro parecia promissor. A senhora viu mais longe e, em seu diário, antecipou uma tempestade que se aproximava. E pensar que 1964 mudaria nossas vidas! ◀

Recorte do jornal “O Metropolitano”, com foto de Solberg (esq.) e Beauvoir

adventure in "photono-
vellas" and soap operas.
An interview with a fash-
ion model, and shots of
beach scenes, cosmetic
shops, billboards and TV
ads show how society
holds out ideals, patterns
of behaviour and luxury
products remote from the
reality of most people's
lives.

Scenes of urban slums,
abandoned children and
broken homes in Argen-
tina, Ecuador and Mexico
are juxtaposed against
society's models. Marli,
Patricia and Jenny cannot
be helped, laments the
reformatory psychiatrist,
because their problems
stem from conditions
which remain unchanged.

However, women inter-
viewed in an Argentinian
slum have rejected these
models and talk about
organizing to get the
necessities of a decent
life. Hope resides in their
fight for survival and
dignity, and even in
Jenny, Marli and Patricia,
who show courage, de-
fiance and a prevailing

sense of self worth. Jenny
speaks of women's suf-
fering and fantasizes
about being rich, but
ultimately she says, "I
just want to be myself,
that's all. I want to be
simply Jenny." in an
eloquent plea for a social
order in which human
values come first.



*Simplemente
Jenny*

Brochura de *Simplesmente Jenny*, EUA, 1977.



Simplesmente Jenny

Color, 33 Minutes, Available in 16MM or Videotape in
Spanish or English Language Versions.
Produced by International Women's Film Project.

Purchase: 16MM \$395 Video \$285
Rental Rates: 16MM only \$60/\$90
Inquire as to Rental Fee Applicable to your Screening
Situation.



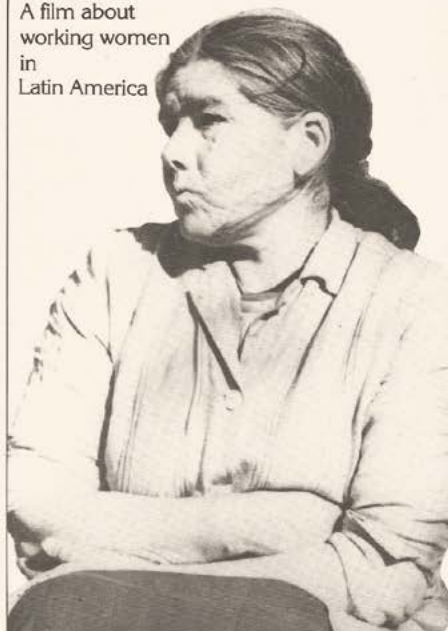
Cinema Incorporated

P.O. Box 315 Franklin Lakes
New Jersey 07417 201-891-8240

Director **Helena Solberg Ladd**
Editor **Christine Burrill**
Photography **Affonso Beato**
Production & Asst. Editor **Melanie Maholick**

THE DOUBLE DAY

A film about
working women
in
Latin America



The Double Day is the first film to be shown in English which gives an accurate and comprehensive report on Latin American working class women. The title emerges from the woman's struggle to fulfill both her family and work responsibilities—hence a *doble jornada* or double day.

The film portrays vividly the dual oppression suffered by most Latin American women because of their sex and class position. Women are depicted in a variety of occupational settings: peasant women, market women, factory women, domestic servants, and "pallires" working the slag heaps in a Bolivian mining community. The interview with the head of the housewives association in Bolivia is one of the most powerful statements in the film, as she recounts the massacre of her people, including women and unborn children, when government troops opened fire on a



peaceful protest rally.

The articulateness and even militancy of these women is a sharp counter to the popular mythology concerning the passivity of Latin American women.

Helen I. Safa,
Anthropology Department,
Rutgers University

"... filmed with the greatest sensitivity to caste, class, tradition, context, and feminism. This optimistic film ... is visually and aurally intelligent, and the sound track includes folk music and children's songs about work and workers." *Preview*

"The photography is magnificent, the sound excellent, the editing, tight. This film would also be suitable for a wide variety of sociology and anthropology as well as psychology courses." Leigh Marlowe, *Psychology of Women Quarterly*

"... an excellent document ... Good for public library film programs and loan to women's lib groups, and for use in senior high school and college social studies and men's and women's consciousness raising classes." *Booklist*



Film Festivals

Recommendation of the Jury, Mannheim, Germany, 1976

Nyon, France, 1976

International Film Festival, Australia, 1976

American Film Festival, New York, 1976

Fifth International Film Festival of India, Bombay, 1976



THE DOUBLE DAY

Color, 53 minutes. Available in Spanish and English language versions. Produced by the International Women's Film Project. Directed by Helena Solberg-Ladd.

Purchase: \$675

Rental rates: \$75/\$125

(inquire as to rental fee applicable to your screening situation)

For further information or a complete catalog of films, write

Cinema Incorporated

P.O. Box 315
Franklin Lakes
New Jersey 07417
201-891-8240

IN THESE TIMES

MARCH 31-APRIL 6, 1982

ART «» ENTERTAINMENT

By Pat Aufderheide

Two excellent documentaries on Central American affairs will air on PBS in coming weeks. Both bring pluralism to media coverage of crucial foreign policy issues, and both quietly raise disturbing questions about the quality and the nature of the information we get daily on public affairs.

From the Ashes: Nicaragua Today (on most stations April 7), directed by Helena Solberg-Ladd, gives an overview of life in post-revolution Nicaragua. Its success lies in its sympathetic understanding of the kind of misunderstanding most of us bring to the subject. Often the problem is not that we don't understand "the issues"—although that too happens. The process of social change occurring in someone else's culture just doesn't seem real to us. Our protective ideological walls, built up over years of education and nightly news, are mighty thick. That unreality is rich soil for politicians who choose to represent other peoples as "dupes" or victims of their own political leaders.

Focusing on a Managua family and spending enough time with them to define their personalities as well as their social problems, the film gives a personal view of dramatic political change. It can afford to confront the deficiencies and conflicts of a poor country attempting social change in a geopolitical hot spot, because it also shows the passionate stake that this working-class family has in Nicaragua's future. It also succinctly provides historical background for recent political turmoil, and it links Nicaragua with American foreign policy.

The result is a gentle but effective debunking of Reagan and Haig-sponsored myths.



In *FROM THE ASHES*, Jose and Clara Chavarrias travel to the mountains to visit their 14-year-old daughter, who is teaching peasants to read.

LATIN AMERICA

Films debunk Haig's myths

Director
George Stevens, Jr.
Chairman
Chailton Heston
Barie Adams
President
The Bette Adams Company
Shana Alexander
Writer

Ted Ashley
Board Chairman,
Warner Bros., Inc.
Warren Beatty
Actor

Daniel J. Boorstin
Author, Historian
Richard Brandt
President,
Trans-Lux Corporation
David Brown
Partner and Director,
The Zensick-Brown Company

Joan Ganz Cooney
President, Children's
Television Workshop

Berry Diller
Vice President, American
Broadcasting Company

Ed Enscherl
Independent Filmmaker

Raymond Fielding
Professor and Film Scholar

Stephen O. Franklin
President, Frankfurt
Communications, Inc.

William Friedkin
Film Director

Emmanuel Geste
Fich, Geste & Company
John Hancock
Film Director

Deane F. Johnson
Partner, O'Melveny & Myers

Larry Jordan
Independent Filmmaker

Marvin Josephson
President, International
Famous Agency

John Kory
Independent Filmmaker

Shirley MacLaine
Actress

John W. Macy, Jr.
President, Council of
Better Business Bureaus, Inc.

David Malloy
Director of Studies,
National Association of
Independent Schools

Harry C. McPherson
Partner, Weiss, Lipkint,
Barrish & McPherson

Walter Menzies
President, Academy of Motion
Picture Arts and Sciences

Bernard Meyer
President, Loews Theatres

Eleanor Perry
Screenwriter, Producer

David Picher
President,
New Brand Productions, Inc.

Henry G. Ruggen
Chairman, Ruggen,
Gowan & Ruggen, Inc.

Paul Threlk
President, National
Association of Theatre Owners

Thomas D'Amico
Chairman, National Academy
of Television Arts & Sciences

John A. Schneider
President,
CBS Broadcast Group

Daniel Siskind
President,
Siskind Properties, Inc.

Roger L. Stevens
Chairman, Kennedy Center
for the Performing Arts

Gordon Sulzberg
President, Twentieth
Century-Fox Corporation

Gloria Tyson
Actress

Ray F. White
Chairman, National
Association of Theatre Owners

Frank Yablans
President, Paramount
Pictures Corporation

Paul Ziffren
Senior Partner, Ziffren & Ziffren



The American Film Institute

January 2, 1973

Ms. Helena Solberg Ladd
3518 35th St. NW
Washington, DC 20016

Dear Ms. ^{Helena} Ladd:

THE EMERGING WOMAN is a fascinating compilation of stills and newsreel footage that reveals the forgotten or neglected history of the American woman over the past century. The treatment is the more effective for its restraint: the facts are allowed to speak eloquently for themselves.

Sincerely,

Michael Webb
Film Programming Manager

/tjf

THE WHITE HOUSE
WASHINGTON

January 15, 1974

Dear Helena:

This is just to tell you how much I enjoyed your film, "The Emerging Woman", which was shown at the old Executive Office Building on January 11.

I thought the research, direction, and all aspects of the production were superb and want to congratulate you all on a fine production. I think you effectively presented an idea about the women's movement that is not yet fully understood by the public -- that is, that equality and equal opportunity for women is a cause of long-standing in our country and that the goals that we share today are no different from those of our sisters before us.

We do have a long way to go, but we have also come a long way and I am confident that we shall reach those goals in the not-too-distant future.

Thank you again for giving us an opportunity to view the film and the best of luck to all of you in the future.

Sincerely,



Mrs. Tobin Armstrong
Counsellor to the President

Miss Helena Solberg-Ladd
3518 35th Street, N.W.
Washington, D.C. 20016

CRÉDITOS

Patrocínio **Banco do Brasil**
Realização **Ministério da Cultura**
Centro Cultural Banco do Brasil

Organização
Associação Filmes de Quintal

Curadoria e organização editorial
Carla Italiano
Leonardo Amaral

Coordenação
Carla Italiano

Produção
Junia Torres

Projeto gráfico e diagramação
Ana C. Bahia

Assessoria Jurídica e Gestão
Diversidade Consultoria / Piancó & Gebrim
Assessoria Jurídica / Diana Gebrim

Produção local
Rio de Janeiro **Cecília de Mendonça**
São Paulo **Maria Chiaretti**
Brasília **Daniela Marinho**

Produção de cópias
Cecília de Mendonça

Assistência de produção
Layla Braz
Luísa Lanna

Remasterização de cópias 16mm
Afinal Filmes

Autoração de cópias e legendagem

Luísa Lanna

Julio Cruz

Gabriela Figueiredo

Tradução

Ana Carolina Antunes

Daniel Ribeiro Duarte

Frederico Sabino

Luís Felipe Flores

Víctor Guimarães

Vinheta

Luísa Marques

Registro videográfico

Raquel Junqueira

Bela Gregório

Redes Sociais

Layla Braz

Assessoria de Imprensa

Rio de Janeiro **Palavra Assessoria em Comunicação**

São Paulo **ATTi Comunicação**

Brasília **Marina Severino**

Revisão de catálogo

Frederico Sabino

Henrique Cosenza

Junia Torres

Luís Felipe Flores

Agradecimentos especiais

Helena Solberg e David Meyer

Agradecimentos

Afinal Filmes / Alexandre Rocha, Arquivo Nacional, Leandro Hunstock, Antonio Laurindo, Mariana Tavares, Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), Hernani Heffner, Carla Maia, Cláudia Mesquita, Mateus Araújo, Rubens Machado, Douglas Rezende, Karla Holanda, Marina Tedesco

Crédito das imagens **Acervo Helena Solberg**

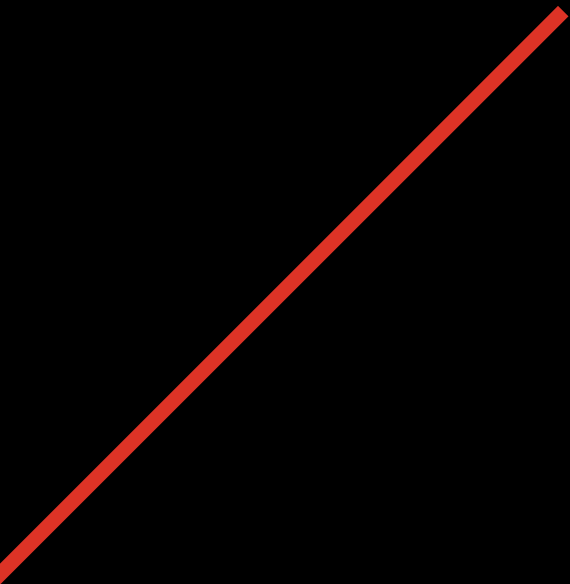
Prefixo Editorial: 63837

ISBN: 978-85-63837-14-1

Tipo de Suporte: Papel

AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.).

Catálogo Retrospectiva Helena Solberg. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.



CCBB São Paulo 7 a 19 de março de 2018

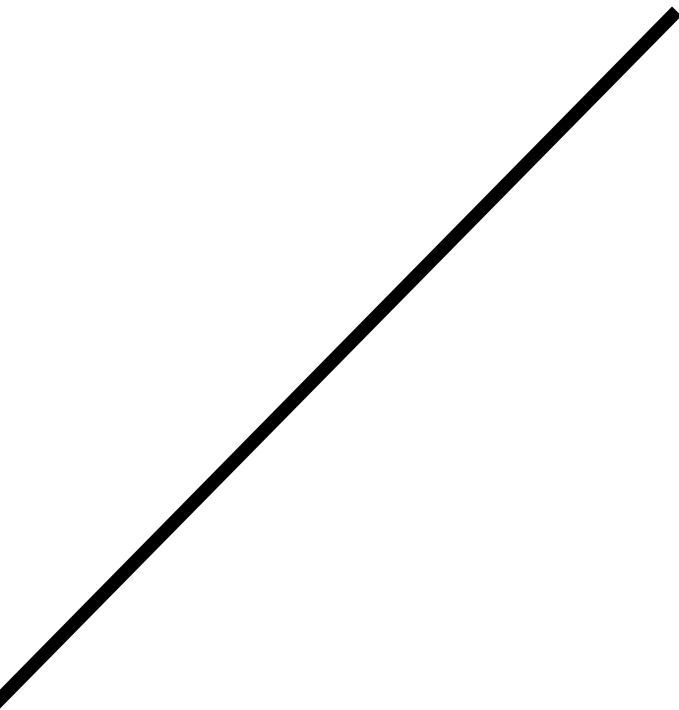
CCBB Rio de Janeiro 7 a 19 de março de 2018

CCBB Brasília 3 a 22 de abril de 2018

ISBN 978-85-63837-14-1



9 788563 837141 >



Produção



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

