

HOLANDA, KARLA, & CAVALCANTI, MARINA (EDS.)
FEMININO E PLURAL: MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO
Campinas: Papyrus, 2017, 240 pp.

Laís Gonçalves Natalino*
laisnatalino@hotmail.com

Organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, o livro, em 16 capítulos, aborda o contexto do cinema feito por mulheres no Brasil e contempla as diversas fases do cinema brasileiro. Além disso, discute a fala feminista e resistente durante a ditadura militar, a historiografia de mulheres no cinema, a atuação de mulheres negras no contexto cinematográfico brasileiro, o cinema erótico e questiona as relações de poder, as lutas sociais e políticas e a organização das mulheres no contexto audiovisual. O volume representa o resgate da história e da memória do cinema brasileiro feito por mulheres e fomenta o pensamento crítico feminista no campo do cinema.

O trabalho feminino e a representação da mulher no cinema nas primeiras décadas de século XX é tema do primeiro capítulo, no qual destaca-se nomes como: Carmen Santos, Eva Nil e Cléo de Verberena. Seus trabalhos estiveram quase sempre amparados e legitimados por figuras masculinas de autoridade, como seus pais e maridos, que já atuavam no contexto audiovisual brasileiro. Outro aspeto interessante colocado pela autora relaciona-se à esfera do trabalho feminino, que, no enredo dos filmes, é exclusivamente representado pelos limites do espaço doméstico socialmente reservado à mulher.

A naturalização de papéis considerados ‘femininos’ também aparece no Capítulo 2, que trata do percurso de Gilda Roquette Bojunga, que entrou para o cinema brasileiro como assistente educativa no Instituto Nacional de Cinema Educativo, atuou como cinotécnica e responsável pela distribuição de filmes além de gestora em outros organismos oficiais do cinema brasileiro. A trajetória de Gilda foi fortemente influenciada por sua pertinência familiar. Filha de Beatriz Roquette, a primeira locutora mulher na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Gilda cresceu em um ambiente que reunia ciência, educação, história e cinema e apesar de sua condição de gênero ter lhe impedido de se desenvolver na carreira de realizadora, ela tornou-se figura de extrema relevância ao dedicar-se à mediação entre o cinema e o conhecimento.

A autoria feminina no cinema dos anos 1960 e 1970 é tema do Capítulo 3. No período do Cinema Novo (ou Cinema Marginal) os filmes passaram a abordar questões relacionadas à condição feminina e ao contracinema, isto é, uma resposta feminista ao cinema tradicional. O texto dá visibilidade a realizadoras como Olga Futemma, Vanja Orico, Lenita Perroy, Tereza Trautman, Rosa Lacrete, Vera Figueiredo, Maria do Rosário, Luna Alkalay, Ana Carolina, Rosângela Maldonado e, especialmente, a Helena Solberg com o documentário *A Entrevista* (1966), que é considerado um marco no cinema brasileiro de autoria feminina tanto pela estética quanto pelo discurso do filme, inteiramente protagonizado por mulheres de classe média-alta que são entrevistadas e opinam sobre casamento, maternidade, sexo, trabalho e dinheiro.

* Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho, Braga, Portugal.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2456-708X>

Também em diálogo com os valores da contracultura o Capítulo 4 destaca filmes e realizadoras que abordam questões feministas, em especial a opressão das mulheres e a repressão da sexualidade no contexto político da ditadura civil-militar no qual os filmes foram realizados. O texto recupera a memória de cineastas brasileiras feministas que, durante a ditadura, problematizaram os modos de existência e comportamentos que eram socialmente reservados às mulheres. De entre esses nomes, destacam-se Maria do Rosário Nascimento e Silva, com o filme *Marcados para viver* (1976); Vera Figueiredo, com *Feminino e plural* (1976) e Adélia Sampaio, considerada a primeira cineasta mulher negra no Brasil, com *Amor maldito* (1984), filme que aborda um caso real de romance entre duas mulheres, veiculado pela imprensa em 1980.

Ainda no contexto da resistência, o Capítulo 5 dá enfoque aos estilos/estéticas das realizadoras Tereza Trautman e Ana Carolina ao discutirem a ‘condição feminina’ e evidenciarem questões relacionadas à assimetria de gênero nos filmes *Os homens que tive* (1973) e *Das tripas coração* (1982). A autora menciona que, a partir de diferentes estéticas filmicas, essas realizadoras dão sentido político a seus filmes e criticam o conservadorismo e o autoritarismo civil-militar, as relações patriarcais e o controle sobre as mulheres.

O Capítulo 6 apresenta a relevante filmografia de Helena Solberg, que versa principalmente, sobre a relação do contexto social, econômico e político das Américas às questões feministas. A autora resgata três filmes gravados por Helena Solberg, nos Estados Unidos, a partir da década de 1970, nomeadamente: *The emerging woman* (*A nova mulher*, 1974), *The double day* (*A dupla jornada*, 1975) e *Simplesmente Jenny* (1977).

A trilogia, conhecida como ‘Trilogia da Mulher’, aborda lutas e reivindicações de mulheres no continente americano relacionadas ao sufrágio feminino, à equiparação de salários e condições de trabalho, ao direito à liberdade de expressão, ao controle de natalidade, à legalização do aborto, ao direito ao divórcio e à guarda dos filhos, à violência contra mulher e ao papel da Igreja e dos *media* na disseminação de representações idealizadas da mulher. Essas questões são revisitadas no documentário *Meu corpo, minha vida* (2017) da mesma realizadora e também dialogam com o documentário *A entrevista* (1966), seu primeiro filme.

No que se refere à trajetória de atrizes e realizadoras mulheres, o Capítulo 7 destaca o média-metragem de Ana Maria Magalhães *Mulheres de cinema* (1977). Este filme, através do uso de imagens de arquivo traz em sua narrativa um panorama cronológico que retrata a participação feminina no cinema brasileiro do final do século XIX aos anos 1970.

O Capítulo 8 dedica-se, segundo as próprias autoras, a uma re-visão da história das mobilizações políticas das mulheres no cinema brasileiro, tendo como ênfase o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985–87), que tinha por objetivo impulsionar ações de cobrança ao poder público por medidas que combatessem as desigualdades de gênero e a hegemonia masculina no cenário cinematográfico brasileiro. O Coletivo, seria, então, segundo a realizadora e investigadora em cinema, Edyala Yglesias, um espaço para reflexão e intercâmbio de informações e experiências.

O trabalho de Cassandra Rios na adaptação de sua obra *A paranóica* (1976) para o cinema é evidenciado no Capítulo 9, que discute o modo como a autoria é tratada sob a perspectiva do cinema feminista e apresenta alguns aspectos da transferência intermediática da obra escrita para a tela. Segundo as autoras, os “romances proibidos” de Cassandra Rios lhe conferiram o *status* de “escritora mais proibida do Brasil” e suas obras pareciam não serem adequadas à adaptação para o cinema, uma vez que abordavam temas como incesto, homossexualidade, pedofilia, entre outras ‘perversões’, em especial, o desejo de

mulheres por outras mulheres. Além disso, se contrapunham à censura do período da ditadura no Brasil.

A fragmentação de experiências imposta pela ditadura civil militar brasileira fomentou o surgimento de uma multiplicidade de estéticas cinematográficas na década de 1970. Este período marca o apogeu da produção experimental em Super-8 no País e este é o tema central do Capítulo 10, que destaca o protagonismo feminino na produção ‘superoitista’ ao contestar a opressão cultural conservadora do regime militar da época.

De entre os trabalhos destacados no capítulo e que foram realizados em Super-8 por mulheres estão: *O desenrolar do filme* (1973) de Ismênia Coaracy, *Carnaval in Rio* (1974) e *Wampirou* (1974) de Lygia Pepe, *X* (1976–2000) de Ana Maria Maiolino e *O beijo* (1980) de Ilma Fontes e Yoya Wurch. Nesse capítulo, também são mencionados nomes de atrizes que protagonizaram mulheres nessas produções e que eram escolhidas por sua beleza e sensualidade, tais como: Dina Sfat, Maitê Proença, Helena Lustosa, Ciça Afonso Pena, Laura Maria e Cristiny Nazareth.

A relação entre identidade, resistência e poder no contexto audiovisual é tema do Capítulo 11, que trata da realização de documentários por mulheres negras. O texto debate a necessidade da defesa de um cinema negro que aproxime arte e política na luta da visibilidade do negro e de sua identidade. O autor dá visibilidade a realizadoras negras como Adélia Sampaio, a primeira realizadora negra a dirigir um longa-metragem (*Amor maldito*, 1984), Raquel Gerber, que apesar de não ser negra, realizou um documentário (Orí, 1989) em que a voz negra é representada por uma mulher negra intelectual, artista, professora e ativista (Beatriz Nascimento) e Márcia Meireles e Silvana Afram, que apresentam no documentário *Mulheres negras* (1986) depoimentos e histórias pessoais de mulheres negras ligadas à arte, educação, ao ativismo, às religiões afro-brasileiras e colocam o samba e o candomblé como lugares de resistência.

O texto também faz referência a realizadores/as do cinema negro contemporâneo que abordam questões de identidade e representação através da voz, da cor, do corpo e do cabelo negro. De entre as realizadoras mulheres estão os nomes de Larissa Fulana de Tal, com o filme *Lápis de cor* (2014), que, voltado para crianças em idade escolar, ilustra as tensões “entre a negação, a aceitação e a dúvida sobre a própria cor de pele da criança” (p. 172). Yasmin Thayná, no filme *Kbela* (2015) versa sobre corpos, cabelos e a opressão ao corpo da mulher negra. Além desses, o curta-metragem *Elekô* (2015), do Coletivo Mulheres de Pedra, trata da identidade, força e resistência da ancestralidade negra.

Ainda no âmbito do cinema negro feminino e das suas formas de visibilidade e (re)existência o Capítulo 12 discute as manifestações artísticas como forma de recriação de espaços silenciados e que funcionam como símbolo do empoderamento negro feminino, uma vez que, segundo as autoras, ao construir um cinema de subversão é possível combater visões preestabelecidas e gerar consciência acerca das múltiplas faces da opressão. Para além das realizadoras negras já mencionadas, dá-se destaque a Viviane Ferreira, realizadora do curta-metragem *O dia de Jerusa* (2014), que, a partir da narração de experiências, destaca a importância da memória na construção da mulher negra como sujeito. Também é mencionado o curta *Aquém das nuvens* (2012), de Renata Martins, que trata de questões de envelhecimento para homens e mulheres negras e privilegia os saberes e as vivências do envelhecimento relacionando-os à solidão, à amizade, aos afetos e ao pertencimento.

No Capítulo 13 discute-se o cinema pernambucano contemporâneo, especialmente o filme *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, que trata de processos de exclusão e marginalização de mulheres no âmbito das ‘indústrias criativas’. A realizadora menciona que, nesse contexto, a rivalidade funciona como elemento que assegura a exploração do trabalho de mulheres e os ‘acordos’ de concessão masculina.

Documentários biográficos realizados por mulheres é tema do Capítulo 14, que dá enfoque a nomes como Flávia Castro, Karla Holanda, Malu de Martino, Petra Costa e Sandra Kogut. A autora menciona que a participação da mulher na produção de documentários espelha a própria condição subalternizada e mal dimensionada da mulher.

A autobiografia e a experiência na ditadura militar brasileira são os temas do Capítulo 15, que destaca os filmes *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, e *Diários de uma busca* (2011), de Flávia Castro, ambas realizadoras filhas de exilados e presos políticos e que abordam, em seus filmes, a figura paterna, a infância e reconstruem a memória pessoal, de seus pais, e coletiva, do País. Outro filme que discute experiências na ditadura militar brasileira, mas sobretudo o engajamento e a intervenção política da mulher nesse contexto histórico, é tema do último capítulo do livro, que trata do documentário *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro ilustra os desequilíbrios, silenciamentos e a minimização do trabalho artístico de mulheres e reforça a importância da presença dessas artistas para o percurso do audiovisual no País, sobretudo nos inspira a refletir sobre a história do cinema no Brasil e a estabelecer paralelos com os produtos e com o funcionamento da indústria cinematográfica brasileira atual.

Financiamento: Artigo produzido no âmbito do projecto *Mulheres, artes e ditadura – os casos de Portugal, Brasil e dos países africanos de língua portuguesa / Women, arts and dictatorship – Portugal, Brasil and Portuguese speaking African countries* (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

[recebido em 9 de janeiro de 2020 e aceite para publicação em 8 de maio de 2020]