

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Fernanda Eda Paz Leite

DE OBJETOS A SUJEITOS:
AS MULHERES CARIOCAS NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO

Dissertação de mestrado

Niterói

2018

Fernanda Eda Paz Leite

**DE OBJETOS A SUJEITOS:
AS MULHERES CARIOCAS NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa “Processos Artísticos”, como requisito para obtenção de título de Mestre. Orientação da Prof^a Dra. Marina Cavalcanti Tedesco.

Niterói

2018

Fernanda Eda Paz Leite

**DE OBJETOS A SUJEITOS:
AS MULHERES CARIOCAS NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa “Processos Artísticos”, como requisito para obtenção de título de Mestre. Orientação da Prof^ª Dra. Marina Cavalcanti Tedesco.

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO:

Prof^ª. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Prof. Dra. Zuleika de Paula Bueno

Prof^ª. Dra. Karla Holanda de Araújo

Assinatura da Aluna

Sobre minha vida e meu modo de viver não faço o menor segredo, sou uma moça livre!

Leila Diniz

RESUMO

Seja nos cartões postais, nas novelas, nas propagandas, na literatura, nos filmes ou nas músicas, a mulher carioca foi e ainda é alvo de muitos discursos objetificantes e generalizantes, propagados, principalmente, através dos meios de comunicação. O ideal criado ao redor da cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes considerada representante da brasilidade no exterior, também colocou as mulheres dessa região como um dos elementos centrais do pacote “cidade maravilhosa”, sendo elas um dos principais atrativos turísticos das terras tropicais. O intuito desta pesquisa é analisar, esses estereótipos da mulher carioca no cinema, na cultura brasileira, levando em conta aspectos de corpo, raça, cor, gênero e classe. Feito isto, aproximo-me então de diretoras atuantes no Rio e de suas obras para entender como elas têm construído a figura feminina, ou seja, como a carioca têm falado de si mesma na telas. Desta pesquisa também resulta um filme documentário em que interajo com estas realizadoras para entender, entre outras coisas, como se dá o processo de criação das personagens femininas em seus filmes.

Palavras-chave: corpo, gênero, diretoras de cinema, mulheres cariocas

AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos meus familiares, Angela Maria da Paz Leite, Vinicius da Paz Leite e Vanessa Eda Paz Leite, pelo apoio emocional e financeiro, sem o qual teria sido impossível seguir e finalizar esta dissertação.

À minha amiga Karen Aquini, pelo amor e parceria.

À equipe de médicos e psicólogos que me acompanhou nesses dois anos e meio, principalmente Roberta e Christiane.

À minha orientadora, Nina Tedesco, pela enorme compreensão, paciência e direcionamento.

À todas as cineastas que aceitaram fazer parte desta pesquisa e tanto me ensinaram.

À todas as pessoas que cruzaram meu caminho nesses anos e contribuíram de alguma forma, seja com trocas intelectuais e/ou emocionais.

A todos os professores e funcionários do PPGCA e da UFF, que me acolheram e acreditaram em mim.

SUMÁRIO

Introdução.....	4
1 Cap. I – As representações da mulher carioca nos longas-metragens ficcionais brasileiros das décadas de 1930 à 1960.....	15
1.1 – As chanchadas.....	15
1.2 Branca, magra e loira: carioca ou europeia? Uma análise de Rio, verão e amor.	29
1.2.1 Bunda e Bossa: identidades brasileiras?	34
1.3 As cariocas.....	37
2 Cap. II – Metodologia e processos de escrita e construção fílmica	48
2.1 – O recorte temporal e a escolha das cineastas	48
2.2 O processo de escrita	56
2.3 A construção do filme	59
2.3.1 Argumento, sinopse e roteiro	59
2.3.2 Equipe, locação, equipamentos e abordagem das entrevistadas.....	62
3 CAP. 3 – O diálogo com as cineastas cariocas	63
3.1 – Cris D’Amato.....	63
3.2 - Malu de Martino	74
3.3 - Betse de Paula.....	85
3.4 - Helena Solberg	93
4 Considerações finais.....	103
Bibliografia	106

Introdução

*“Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar...”*

Os versos bem conhecidos de Vinicius de Moraes e Tom Jobim buscam enaltecer a beleza da “mulher carioca”, ou ao menos o que ficou conhecido como sendo o seu estereótipo, ou seja, a mulher com uma ginga característica no andar, com requebrado, de corpo escultural, com a pele morena (dourada) de quem rotineiramente banha-se de sol nas praias da Zona Sul.

A canção ficou famosa como uma das mais marcantes da Bossa Nova, e serviu como uma espécie de cartão postal musical (SEVERIANO e MELLO, 1999), em que a mulher era um dos elementos propagandísticos da cidade, mais um de seus atrativos. As bossas, que na maioria das vezes falavam de uma realidade isolada, em que predominava a ambiência em bairros de classe média e média alta do Rio de Janeiro, vendiam no Brasil e no exterior a imagem da Zona Sul como a melhor região para se viver na capital. Não eram letras que retratavam a realidade carioca das favelas, a pobreza ou a desigualdade social, mas sim os prazeres que os bairros nobres da cidade proporcionavam a uma elite intelectual. Dentro desse cenário, a bossa serviu como um dos elementos culturais que criou ao redor da cidade do Rio de Janeiro uma aura de sonho e magia, um ideal em que beleza natural, prazer e hábitos cosmopolitas se unem.

A ideia de um lugar no território brasileiro que mais parece um oásis, cheio de belas paisagens e mulheres, enche os olhos dos turistas até hoje. O Rio acabou condensando em si uma imagem que representa o Brasil e o brasileiro para os estrangeiros, e ainda é o destino preferido deles quando o assunto é lazer. Um levantamento de dados do Ministério do Turismo revelou que na categoria dos destinos mais visitados por estrangeiros a lazer, em 2015, o Rio de Janeiro ocupou a primeira colocação do ranking com 32,6% das preferências.¹

Tendo o turismo como uma importante fonte de renda, no município do Rio de Janeiro há um alto investimento material e simbólico nas propagandas que buscam enaltecer os atributos considerados positivos da cidade, a fim de incentivar a vinda de turistas nacionais e

¹ Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/6512-rio-de-janeiro-e-s%C3%A3o-paulo-s%C3%A3o-as-mais-visitadas-por-estrangeiros.html>

estrangeiros. Os cartões postais do Rio, um dos suportes de propaganda turística, comumente apresentavam corpos de mulheres seminuas nas praias da Zona Sul, sendo a mulher carioca, neste contexto, mais um dos produtos *made in Brazil* que poderia ser consumido ao se visitar a “cidade maravilhosa”. Embora esses tipos de cartões postais tenham sido proibidos pela Lei Estadual nº 4.642, de 17/11/2005, ainda é possível encontrá-los em lojas de souvenirs e bancas de revistas.

Nesses cartões são expostas modelos que forjam uma situação que deveria parecer espontânea, como se a câmera estivesse flagrando a rotina normal da mulher carioca pelas terras tropicais, em poses nas quais suas nádegas em biquínis fio-dental² aparecem em evidência. Seus corpos são fotografados de costas, sem o rosto, desacompanhadas ou na companhia de



Figura 1 – Exemplo de Cartão Postal com mulheres cariocas ³

outras mulheres igualmente sexualizadas. Esta imagem exportada da mulher carioca evoca idealizações que habitam o imaginário do estrangeiro, que acaba situando a cidade como um “campo de diversões sexuais” (SILVA e BLANCHETTE, 2005), onde as mulheres são naturalmente belas, exóticas e muito ativas sexualmente, sempre disponíveis para o sexo, diferente das mulheres de seus países de origem. Assim, sendo a mulher um dos centros do interesse no turismo local, ocorre que o Rio de Janeiro é uma das cidades mais procuradas para se praticar turismo sexual.

² O biquíni fio-dental passa a ser moda no Brasil principalmente a partir da década de 1980, através de maior liberação sexual e apelos à “geração saúde”. Corpos magros e ou malhados são considerados saudáveis e dignos de serem exibidos.

³ Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/esvaziados-em-tempos-de-redes-sociais-cartoes-postais-buscam-novos-angulos-do-rio-15449310>

Muitos turistas homens vêm ao Brasil com este objetivo. Segundo os mesmos, os motivos que mais os atraem para a escolha do Rio de Janeiro como palco para suas práticas são os preços baixos, a relativa legalidade e segurança da prostituição, não havendo interferência policial, além do biotipo da mulher carioca, de pele negra ou mestiça, compondo assim o que os estrangeiros denominam de uma beleza “exótica” (BLANCHETTE e SILVA, 2005). O lugar do exótico é aquele em que um sujeito reconhece no outro a alteridade, a sua diferença, sem com ele se confundir. O gozo do exótico, argumenta Todorov (1984), reside justamente nessa possibilidade de o sujeito afirmar a diferença entre si e aquele que é objeto de sua percepção. Dessa forma, embora o corpo negro seja um corpo de valor inferior em nossa sociedade, no momento em que é objetificado, fetichizado e mercantilizado, ocupa um local de visibilidade e interesse.

É comum que as mulheres cariocas sejam embranquecidas em suas representações quando estas aparecem em novelas, filmes ou propagandas, revelando uma pele bronzeada mas não negra. E, apesar do Rio de Janeiro ser uma cidade expressivamente composta por pessoas negras, não é uma mulher negra que imaginamos ao ouvir as canções de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, inclusive a garota de Ipanema real, Helô Pinheiro, que inspirou a canção, nada mais é que uma mulher branca, magra, de classe média. Assim como não é uma mulher negra que vemos protagonizando a novela das oito ambientada no Rio de Janeiro. A mulher negra, neste último caso, geralmente ocupa o papel da empregada doméstica, alguém que serve aos brancos, ou representa personagens secundários. A mulher negra geralmente só aparece em destaque na mídia quando seu corpo é sexualizado, quando ela é a “mulata do carnaval”, a Globeleza, o objeto de fetiche. Em entrevista ao Correio Braziliense⁴, a atriz carioca Zezé Mota falou sobre o racismo que sofreu em sua carreira:

Recentemente, no programa Encontro com Fátima Bernardes, relembrei do preconceito que sofri durante a exibição da novela Corpo a corpo, na qual formei par romântico com Marcos Paulo. À época, diversas ofensas racistas foram publicadas na imprensa. Fizeram enquete em jornal e teve um homem que disse: “Será que o Marcos Paulo está precisando tanto de dinheiro para passar por essa humilhação para beijar essa negra feia?”. Um outro escreveu: “Se eu tivesse que beijar essa negra horrorosa, eu chegaria em casa e lavaria a minha boca com água sanitária”. Lembro de que essas opiniões chocaram muita gente. Por isso, faço parte do Movimento Negro há quase 40 anos e a luta continua, porque ainda temos esse tipo de atitude racista. O comportamento dos torcedores nas partidas de futebol confirma isso.

Zezé faz referência aos casos de racismo nos estádios de futebol. Um dos mais emblemáticos foi em 2014, quando torcedores começaram a ofender o goleiro do Santos,

⁴ Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/11/01/interna_diversao_arte,455454/zeze-motta-fala-sobre-as-dificuldades-que-o-negro-enfrenta-no-pais.shtml

Aranha, chamando-o de macaco e preto fedido⁵. Outro caso que chamou atenção foi o da jornalista Maria Júlia Coutinho (Maju), que apresentava a previsão do tempo no Jornal da Globo de forma mais irreverente, mais próxima do público. Em julho de 2015, Maju foi alvo de diversos comentários racistas na página do Facebook do Jornal Nacional ⁶, fazendo seus colegas de equipe, incluindo William Bonner, lançarem a campanha #SomosTodosMaju, como forma de apoio à jornalista. Entretanto, o próprio movimento negro lançou a crítica: brancos não sabem o que é ser Maju, nunca saberão o que é ter a pele negra e sofrer cotidianamente com racismo. Além disso, a própria emissora (TV Globo) mantém uma política de ocultamento dos negros e negras, fazendo com que tenham papéis secundários nas novelas e pouco apareçam como jornalistas, apresentadores e etc.

No Rio de Janeiro, o corpo considerado *são*, comenta Gontijo (2002), é bronzeado, mas não negro. Apresenta sinais do exercício físico regular, se expõe à luz do sol, é definido, trabalhado, dentro dos padrões de beleza. Diversos estudos antropológicos recentes têm apontado a preocupação da mulher carioca com o corpo como uma característica marcante. A imagem que a mídia vende sobre o corpo desta mulher, que observamos nas novelas e revistas, como sendo malhada, magra e jovem, parece influenciar diretamente a visão que ela mesma tem de si. Uma matéria publicada no site do jornal *O dia*⁷ no ano de 2011, destaca um estudo do Instituto de Pesquisa Rohde & Carvalho feito com mais de 900 mulheres de 20 a 30 anos de idade, residentes em 17 estados brasileiros, que apontou que 92,1% das cariocas admitem se preocupar com o corpo, contra a média nacional de 85,3%. No Rio, elas também estão entre as que mais se submetem a cirurgias plásticas: 41,2% já passaram pelo procedimento, enquanto a média brasileira é de 28,7%.

Como afirmam Goldenberg e Ramos (2002), o corpo é um valor para as camadas médias cariocas. Um corpo em forma é recompensado pela gratificação de fazer parte de um grupo de “valor superior”, constituindo um indício de virtude humana. Dentro de todo este contexto, é importante problematizar como tem sido criado o imaginário acerca da mulher carioca no Brasil e no exterior ao longo dos anos, de que forma e por que ela tem sido extremamente sexualizada e objetificada em suas representações midiáticas, servindo de produto propagandístico nacional, além de refletir como essa visão estereotipada afeta a vida dessas mulheres e como elas

⁵ Fonte: http://www.espn.com.br/noticia/436034_aranha-e-chamado-de-macaco-por-torcida-do-gremi

⁶ Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/07/maria-julia-coutinho-maju-e-vitima-de-racismo-no-facebook.html>

⁷ Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/mulher/cariocas-s%C3%A3o-as-que-mais-investem-em-beleza-1.381301>

interferem nesse imaginário, ao reforçar, romper ou encontrar um meio termo entre essas posturas.

Nesta pesquisa, busco compreender como as diretoras de cinema atuantes no Rio de Janeiro na última década e meia (entre os anos 2000 e 2015) têm representado a mulher carioca em suas obras, como se dá a relação entre criadora e criatura, ao passo que a maioria das protagonistas dos filmes dirigidos por mulheres no Rio são, também, mulheres. Nas palavras de Olga Futemma⁸, ao fazer um filme as mulheres carregam seu jeito de ser no mundo, o que jamais deixaria de envolver percepções subjetivas, sociais e históricas acerca do feminino.

A intenção aqui é entrar em contato com estas subjetividades, ao passo que falam por si mesmas e representam a si mesmas, assumindo o lugar de sujeito do discurso e não mais de objeto. Como esta dissertação insere-se na linha de pesquisa *Estudos dos Processos Artísticos* e implica a produção de uma obra artística, no caso um documentário, a ideia é que, ao analisar as representações feitas das mulheres cariocas nos primórdios do cinema falado no Brasil até meados da década de 1960, eu busque e pense outras representações das mesmas em um contexto mais recente, tanto no trabalho de outras mulheres cariocas e cineastas quanto no meu próprio, visto que estou a falar sobre elas no filme que realizo como um dos produtos desta pesquisa. Assim, este processo artístico e de pesquisa se dá em um fluxo metalinguístico, visto que as personagens do meu filme são mulheres que filmam mulheres.

A princípio, o foco das entrevistas com as cineastas era falar das representações das mulheres cariocas e da construção das personagens femininas em suas obras, mas as entrevistas acabaram tomando outras dimensões e nossos diálogos passaram por diversas questões do fazer cinema no Brasil, sendo uma mulher. Ao entrevista-las, preocupei-me em fazer perguntas pertinentes à pesquisa, mas também ao meu filme. Como parte do processo artístico, esse diálogo se estendeu em muitos níveis ainda não previstos, que serão melhor detalhados no decorrer do terceiro capítulo. Creio que essa amplitude é comum na linha de pesquisa que atuo, dada a dimensão artística que a envolve.

No primeiro capítulo da dissertação, faço um resgate das representações das cariocas nos filmes brasileiros das décadas de 1930 a 1960, passando, principalmente, pelos filmes mais característicos da época: as chanchadas e os filmes de comédia, a fim de refletir historicamente como os estereótipos da mulher carioca foram construídos ao longo dos anos no cinema nacional. Embora seja assunto interessante e pertinente, nesta pesquisa não terei tempo hábil de

⁸ Trecho de entrevista citada por Karla Holanda em *Feminino e Plural* (2017, p. 56)

abordar as representações das cariocas na Pornochanchada, no Cinema Novo e no Cinema Marginal, importantes a partir da década de 1960.

Meu interesse pela chanchada se dá porque ela marca o início do cinema falado no Brasil e, mais tarde, irá consolidar-se entre os críticos como o “único gênero filmico verdadeiramente nacional”, como afirmam Lisa Shaw e Stephanie Dennison (2007, p. 70) no livro *Brazilian National Cinema*. Aprofundarei melhor esta questão no decorrer do primeiro capítulo da dissertação.

Além disso, a chanchada tem como berço a cidade do Rio de Janeiro (o palco geográfico desta pesquisa) e seus personagens: sambistas, malandros e vedetes. Eram, geralmente, comédias populares com temáticas carnavalescas, inspirados no teatro de revista, e que traziam situações do cotidiano do carioca, do malandro, mas que também buscavam fazer paródias dos filmes norte-americanos. O Brasil, influenciado pelo modelo *star system*⁹ dos EUA, também cria suas musas, suas estrelas, e difunde um padrão comercial semelhante ao que se tinha no cinema hollywoodiano. As mulheres cariocas, assim como as norte-americanas, também tinham muito mais espaço e evidência em frente às câmeras (e não atrás delas), onde os corpos belos e jovens serviam de adorno visual e instrumento propagandístico de incentivo à compra dos filmes.

Em 1922, chega ao Brasil a companhia francesa *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasimi, com mulheres glamorosas exibindo as pernas. A partir daí, acontece uma importante mudança nos conceitos estéticos do teatro de revista no Brasil, “o texto e as músicas passaram a emoldurar o real foco de interesse: a mulher” (RODRIGUES et al, 2004, p. 109). Os figurinos, a iluminação e os cenários também passam a receber maior atenção e cuidado. Inspiradas nesse modelo, era muito comum que as chanchadas estivessem sempre permeadas por discursos sobre mulheres. Muitas vezes, eram representadas como seres ingênuos, vindos do interior para a cidade grande, em busca de fama. Outras vezes, colocadas como mulheres experientes, traidoras e interesseiras, que apenas queriam aproveitar-se de homens ricos, ou ainda como as “megeras”, viúvas feias e carentes.

Entre as décadas de 1930 e 1960, podemos observar diversos filmes brasileiros que levaram a palavra “mulher” no título, ou que, de alguma forma, referiam-se à figura feminina, boa parte das vezes aliados a um julgamento moral implícito, ou de forma sexualizada. Seguem

⁹ Os estúdios hollywoodianos especializavam-se em determinados gêneros cinematográficos e contratavam atores e atrizes que tinham contrato para trabalhar apenas com um estúdio. Com isso, criou-se uma imagem de *star*, com uma aura própria, um glamour que deveria ser mantido em prol das vendas dos filmes, era o *star system* (COUSINS, 2013)

alguns exemplos: *Ilusão de mulher* (Alberto Vidal, 1931), *Cabocla bonita* (Léo Marten, 1935), *Carioca maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935), *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936), *Cidade Mulher* (Humberto Mauro, 1936), *Bombonzinho* (Mesquitinha, 1937), *Segura esta mulher* (Watson Macedo, 1946), *100 garotas e um capote* (Milton Rodrigues, 1946), *Esta é fina!* (Luiz de Barros, Moacyr Fenelon, 1947), *Malandro e a granfina* (Luiz de Barros, 1947), *O Pecado de Nina* (Eurides Ramos, 1950), *O Noivo da minha mulher* (Ferruccio Cerio, 1950), *Liana, a pecadora* (Antonio Tibiriçá, 1951), *Presença de Anita* (Ruggero Jaccobbi, 1951), *Mulher do diabo* (Milo Harbisch, 1952), *Noivas do mal* (Jiri Dusek, 1952), *Pecadora imaculada* (Rafael Mancini, 1952), *Mulher de verdade* (Alberto Cavalcanti, 1953), *A querida do meu bairro* (Felipe Ricci, 1954), *A Baronesa transviada* (Watson Macedo, 1957), *Dorinha no Soçate* (Geraldo Vietri, 1957), *Garotas e samba* (Carlos Manga, 1957), *Maluco por mulher* (Aloísio Teixeira de Carvalho, 1957), *Cala a boca Etelevina* (Eurides Ramos, 1958), *A grande vedete* (Watson Macedo, 1958), *A mulher de fogo* (Tito Davison, 1958), *Garota enxuta* (J. B. Tanko, 1959), *Mulheres à vista* (J. B. Tanko, 1959), *Marido de mulher boa* (J. B. Tanko, 1960), *Briga, mulher e samba* (Sanin Cherques, 1961), *Mulheres, cheguei!* (Victor Lima, 1961), *Mulheres e milhões* (Jorge Ileli, 1961), *Entre mulheres e espões* (Carlos Manga, 1962), *Bonitinha, mas ordinária* (Billy Davis, 1963), *Quero essa mulher assim mesmo* (Ronaldo Lupo, 1963), *Mulher Satânica* (Alfons Stummer, 1964), *Viagem aos seios de Duília* (Carlos Hugo Christensen, 1964), *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1965), *As cariocas* (Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, 1966), *Engraçadinha depois dos 30* (J. B. Tanko, 1966), *Essa gatinha é minha* (Jece Valadão, 1966), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *As três mulheres de Casanova* (Victor Lima, 1968), *Doce mulher Amada* (Ruy Santos, 1969), *No paraíso das solteironas* (Amácio Mazzaropi, 1969), *Rifa-se uma mulher* (Célio Gonçalves, 1969)¹⁰.

A partir da década de 1950, com a construção de Brasília e a mudança da capital do país para lá em 1960, o Rio de Janeiro, ao perder o posto de capital federal e numa conseqüente tentativa de reafirmar-se perante o cenário nacional e internacional, passa a apresentar um regionalismo acentuado, investindo intensamente em propaganda turística. Esse bairrismo é expresso nos filmes produzidos nessas décadas, e é comum que encontremos muitas obras que parecem verdadeiras propagandas da cidade, pois abordam diversos aspectos da “cultura carioca”, como o samba, o carnaval, a bossa nova e, claro, as mulheres. Bons exemplos disso

¹⁰ Fonte: BALADI, M. *Dicionário de cinema brasileiro: filmes de longa metragem produzidos entre 1909 e 2012*.

são os filmes do diretor Carlos Hugo Christensen, um argentino que, refugiado do governo peronista, se radica no Brasil e faz uma trilogia em homenagem ao Rio de Janeiro, com filmes que são declarações de amor à cidade, sendo eles: *Meus amores no Rio* (1957), *Esse Rio que eu amo* (1961) e *Crônica da cidade amada* (1965). Outros dois filmes que também trazem fortes representações acerca do tema e que valem a pena destacar são *Rio, verão e amor* (1966), de Watson de Macedo, e *As cariocas* (1966) de Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos. Não podemos esquecer também do aclamado *Rio 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos, que, diferentemente das comédias enaltecidas do Rio de Janeiro e da *carioquice* típica da burguesia Zona Sul, consegue uma verdadeira revolução no cinema nacional, construindo um drama sociológico crítico ao problematizar a desigualdade social e racial no Rio de Janeiro, o que influenciaria decisivamente o Cinema Novo.

Após fazer estas observações, no segundo capítulo passo a olhar para os filmes realizados por mulheres cariocas na contemporaneidade, tendo como recorte longas-metragens ficcionais dirigidos por elas entre os anos de 2000 e 2015 que constem no banco de dados da Ancine. O objetivo deste recorte é observar como tais cineastas têm representado as mulheres cariocas em seus filmes e, assim, perceber no que essas representações diferem ou se assemelham (ou ambos ao mesmo tempo) àquelas que costumeiramente vemos nas novelas, nas revistas, nas propagandas, no cinema e na mídia em geral, em que a mulher carioca possui as características estereotipadas já mencionadas aqui, e perceber se há alguma unidade, alguma generalização nessas representações, ou se não é possível, nessas obras, assimilar uma ideia uniforme e generalista de “mulher carioca”.

Apesar de ainda existirem em número bem menor que os homens, as diretoras de cinema se apresentam em quantidade muito maior nas últimas décadas do que entre os anos de 1930 e 1960. Prova disto é que, durante todo este período, apenas seis mulheres dirigiram longas metragens no Brasil, sendo que duas delas eram italianas: Maria Basaglia, com *O Pão que o Diabo Amassou* (1957) e *Macumba na Alta* (1958) e Carla Civelli, com *Um caso de Polícia* (1959).

É em 1930 que surge o primeiro longa dirigido por uma brasileira, a paulista Cléo de Verberena, com *O Mistério do Dominó Preto*. Nos anos 1940, temos *Inconfidência Mineira* (1948), de Carmen Santos, e *O ébrio* (1946), grande sucesso da produtora Cinédia, dirigido por Gilda de Abreu. Gilda dirigiu mais dois filmes, *Pinguinho de gente* (1949) e *Coração materno* (1951). Em 1962, temos *As testemunhas não condenam*, de Zélia Costa, único longa dirigido por mulher nessa década, contudo ainda sob suspeita de que este filme não exista de fato, pois

nunca foi encontrado. Outra possibilidade é de que, na verdade, a obra seja de um diretor que, por algum motivo, não podia assiná-la e usou um pseudônimo.¹¹

Na década de 1960, importantes cineastas surgiram, mesmo que ainda somente na direção de curtas metragens. Era o caso, por exemplo, de Helena Solberg, que em 1966 lançava *A entrevista*, primeiro curta integrante da Trilogia da Mulher. Eram filmes engajados, que problematizavam o lugar da mulher na sociedade, contemporâneos às críticas trazidas pela segunda onda feminista. Para muitos, considerado o marco do cinema feminino moderno. Ana Carolina também foi outra importante diretora da década, filmando em 1968 os curtas-documentários *Lavra-dor*¹²e, no ano seguinte, *Indústria* (1969).

Já a partir da década de 1970 o cenário muda para as mulheres, quando a ONU decide tornar 1975 o Ano Internacional da Mulher e, mais tarde, os anos de 1976 a 1985 como a Década da Mulher. Essas medidas ajudaram vários setores da sociedade a discutir as pautas do feminismo, demonstrando um papel importante no crescimento da presença de mulheres na direção cinematográfica nesse período. (HOLANDA, 2017, p. 46). Só nos anos 1970 temos 12 longas de ficção dirigidos por mulheres, um crescimento substancial se comparado à década anterior. Dentre essas diretoras, encontramos: Vanja Orico, Lenita Perroy, Tereza Trautman, Rose Lacreta, Vera de Figueiredo, Maria do Rosário, Luna Alkalay, Ana Carolina e Rosângela Maldonado. Na década de 1980 temos a primeira cineasta negra brasileira, Adélia Sampaio, com seu longa ficcional *Amor maldito* (1983), que conta a história de um complicado romance entre duas mulheres.

Selem (2013) destaca em sua tese a importância de algumas produtoras feministas brasileiras, como a Lilith Video e a Comulher (1984), que passaram a trabalhar com problemáticas sociais específicas das mulheres por meio do documentário. O I Vídeo Mulher - Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres, que aconteceu entre os dias 20 e 22 de março de 1987, na sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional, em Brasília – DF, foi uma importante mostra de filmes de mulheres, e que tinha como foco mais o conteúdo político dos filmes do que o conteúdo estético.

Já na década de 1990, o Cinema da Retomada¹³ é marcado pelo filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido por uma cineasta carioca, Carla Camurati. Nesse período revelam-se várias diretoras de talento, como Tata Amaral, Sandra Werneck,

¹¹ Segundo nota de Karla Holanda no Livro Feminino e plural (2017, p. 47)

¹² Filme a qual a direção é atribuída a Paulo Rufino, mas que Ana Carolina reivindica como sua

¹³ Em 1990, quando o governo do presidente Fernando Collor de Mello extinguiu a Embrafilme, a produção nacional estagnou. A Retomada vem com a aprovação da Lei do Audiovisual, em 1993.

Maria Augusta Ramos, Mara Mourão, Anna Muylaert, Eliane Caffé, Sandra Kogut, Laís Bodanzky, etc., dentre elas várias residentes na cidade do Rio de Janeiro.

Se entre 1981 e 1990 as mulheres dirigiram apenas 3,27% de todos os longas-metragens produzidos no Brasil, na década seguinte o percentual passou para 11,35% e continuou subindo, chegando a 15,37% dos lançamentos de 2001 a 2010¹⁴.

Com o passar dos anos as mulheres têm tido mais poder de voz para falarem por si mesmas sobre si mesmas, tanto no cinema como nas mais diversas áreas do conhecimento. A própria contemporaneidade e o crescimento expressivo do movimento feminista no Brasil trouxe essa possibilidade. Dessa forma, esta pesquisa também inclui a realização de um documentário no qual eu interajo com algumas diretoras de cinema cariocas com a finalidade de conhecer suas opiniões sobre o objeto desta pesquisa e também de me expressar como mulher e artista, dada a extensão deste projeto não só como um produto acadêmico, mas também como o resultado de um processo artístico. Assim, é também a minha voz que se faz presente neste trabalho.

No terceiro capítulo transcrevo trechos de entrevistas feitas com essas realizadoras, descrevendo o processo da filmagem do documentário e culminando, junto com os estudos feitos no segundo capítulo, em uma análise sobre como as mulheres cariocas têm sido representadas nos filmes feitos por elas mesmas no período mencionado (2000 – 2015). Além disso, outras questões referentes à mulher no cinema também vieram à tona em nossos diálogos, colaborando no processo de pensar o filme a ser dirigido por mim. Creio que, mais do que uma forma de refletir e questionar como a mulher carioca têm representado a si mesma, as entrevistas foram um meio de aproximação com o universo delas, de entender um pouco de suas subjetividades como artistas, a fim de gerar trocas intelectuais e emocionais que também contribuíssem com minhas próprias reflexões criativas. As subjetividades das mulheres artistas são pouco exaltadas em nossa cultura. Acho importante, para mim (porque desejo e necessito deste referencial) e para os outros (para a sociedade em geral), que elas sejam observadas, postas em diálogo, mediadas. Ademais, não posso deixar de dizer que olhar para o outro é olhar para si mesmo também.

Crucial contextualizar a minha posição dentro da pesquisa, visto que não sou carioca e também não sou negra, apesar da questão de raça e cor ser assunto importante nesta dissertação, dada a relevância social e política dessa questão quando falamos de mulheres, ainda mais em

¹⁴ Mulheres no Cinema Brasileiro: Paula Alves, José Eustáquio Diniz Alves, Denise Britz do Nascimento Silva

uma cidade como o Rio de Janeiro. Tenho como preocupação buscar autoras negras que dialoguem com o tema e possam assim ter suas vozes garantidas neste estudo. Como mulher, documentarista e fotógrafa, identifico-me com as questões aqui levantadas e considero como “diretora carioca” qualquer mulher que tenha dirigido seus filmes e atue artisticamente na cidade do Rio de Janeiro.

1 Cap. I – As representações da mulher carioca nos longas-metragens ficcionais brasileiros das décadas de 1930 à 1960

1.1 – As chanchadas

Antes de falar das chanchadas, trarei um breve panorama de como se configurava o cinema no Brasil antes desse período, ou seja, durante o cinema mudo de 1908 a 1920, para que possamos entender melhor que caminhos nos levaram até a chanchada, em 1930. Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, o que os críticos denominaram de *belle époque*. Em 1909/10, fizemos mais de cem filmes cada ano, geralmente filmes de curta duração e de temática documental, que retratavam eventos familiares, fatos políticos ou apresentações musicais em que os cantores performavam ao lado ou atrás da tela.

Nesta época surgiram as primeiras películas de ficção. Alguns acreditam que a primeira foi *Os Estranguladores*, outros levantam a hipótese sobre *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, ambas de 1908. De qualquer forma, os dois filmes pontuam gêneros que farão extremo sucesso na produção nacional, inclusive nas décadas seguintes: o gênero policial e o matuto. Eram tempos em que os filmes feitos no Brasil eram mais vistos do que os filmes estrangeiros, segundo aponta Ademar Gonzaga:

Nesse tempo o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que *The Violin Maker of Cremona* ou *The Lonely Villa*, de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora. (GONZAGA Apud VIANY, 1987, p. 44).

A partir de 1912, ocorre uma profunda queda na produção cinematográfica brasileira, pois o cinema ia deixando de ser um processo artesanal para transformar-se em indústria. Com escassez de recursos tecnológicos e um cinema praticamente amador, as produções nacionais foram perdendo espaço para as grandes produções estrangeiras. Na década seguinte (1912 – 1922), foi produzida anualmente apenas uma média de seis filmes de enredo, e nem todos chegaram a ter uma hora de duração (GOMES, 1980).

Nos anos 1930, surgem os estúdios Cinédia (1930), Brasil Vita Filme (1934) e Sonofilme (1937). A proposta das três produtoras era mais ou menos a mesma: fazer filmes comerciais, aos moldes hollywoodianos, mas com uma receita abrasileirada: utilizando grandes nomes do teatro-revista, cantores do rádio e temáticas carnavalescas. Eram comédias que

comumente faziam paródias de filmes norte-americanos, mas com escassos recursos técnicos e baixo capital financeiro.

Essas produtoras deram o pontapé inicial no que acabaria se consumando como o gênero que denominamos chanchada, termo que se popularizou apenas no final da década de 1940. As chanchadas foram, também, majoritariamente, dirigidas por homens que, baseados no modelo norte-americano, preocuparam-se em fazer obras que agradassem as classes populares, de fácil compreensão para o público, e que gerassem lucro rápido.

O termo chanchada provavelmente advém do teatro e era um adjetivo utilizado para designar má qualidade, sendo posteriormente apropriado pelo cinema¹⁵. Outros termos semelhantes e com a mesma função também foram utilizados, por exemplo: “borracheira”, “pochade” e, principalmente, “abacaxi”. Eram expressões genéricas que podiam designar má qualidade de peças teatrais, filmes, apresentações musicais de calouros, etc. Como afirma o pesquisador Rafael de Luna Freire (2011, p. 68): “Assim como a fruta [o abacaxi] é difícil de descascar (ou, pior, de engolir com espinhos e tudo mais), os filmes seriam ruins de serem vistos.”

Chanchada passa de adjetivo a substantivo quando começa a ser largamente utilizado para abarcar genericamente os filmes populares, principalmente comédias e musicais, que antecederam o Cinema Novo. Freire (2011) argumenta que é justamente a percepção da existência de um conjunto de filmes brasileiros com traços semelhantes, substancialmente no que diz respeito àquilo que se considerava má qualidade nas obras, que os caracterizam como um gênero fílmico, afinal “os filmes freqüentemente adquirem identidade genérica por conta de defeitos e fracassos semelhantes, e não somente por qualidades e triunfos compartilhados”. (ALTMAN, 1999, p. 33 apud FREIRE 2011, p. 68)

Além disso, outra importante característica que contribui (e que, para alguns autores, é a principal característica) para a singularização desse gênero nacional é a presença do universo carnavalesco como ponto de referência cultural.¹⁶ Há também, na chanchada, um humor praticamente autodepreciativo. Bernardet (1979) concorda com a ideia de alguns críticos de que a chanchada teria como função básica “levar o espectador a rir de si mesmo”, pois à medida que o público se projetava nos personagens, isso provocaria o alívio do sentimento de inferioridade na comparação com os países industrializados.

¹⁵ FINGUERUT, 1986

¹⁶ VIEIRA, 2000, p. 118

Embora muitos autores considerem a chanchada como um tipo de filme conformista, Meirelles (2005) defende que a linguagem da chanchada, com humor voltado para as massas e vocabulário popular, é uma forma de manifestação da cultura que contrapõe-se à linguagem “séria” das elites, que esperam por um produto cultural mais “refinado”. Para ele, a paródia é uma forma de resistência e deboche da cultura norte-americana. Ao parodiar esse cinema, satirizavam tanto a sociedade que o produzia (ou seja, os Estados Unidos) quanto a sua hierarquia social (DIAS, 1993).

Contudo, essa visão sobre a chanchada só viria bem mais tarde. Apesar de trazer à tona temáticas populares, não as abordava da forma crítica como desejava a esquerda do país na época, sendo duramente atacada pelos estereótipos sociais que reproduzia. Filmes chanchadescos eram considerados vulgares, comerciais e até vergonhosos para a cinematografia brasileira. Com a chegada do Cinema Novo na década de 1960 e sua proposta mais política e engajada, houve uma oposição do que seria o representante do “verdadeiro cinema nacional” de qualidade, ou seja, o Cinema Novo, aos filmes de comédia anteriores ao período, as chanchadas, consideradas filmes “menores”, de mal gosto. Contudo, é importante que olhemos para este gênero genuinamente brasileiro trazendo os filmes ao primeiro plano da análise, sem nos apegarmos aos conceitos já determinados acerca destes.

A produtora Atlântida surge em 1941, num momento de crise do cinema brasileiro, com a proposta de fazer filme mais “sérios”, diferentes das comédias, inspirados no neorealismo italiano e no melodrama social norte-americano. Em 1949, lança *Também somos irmãos*, de Jose Carlos Burle, um melodrama racial problematizando a questão do negro no Brasil. Um filme incomum para o país na época por não operar nos moldes estereotipados das chanchadas, e sim com personagens complexos, mais próximos da representação do negro em filme posteriores, como *Rio 40 graus*. Contudo, a fase mais engajada da Atlântida dura pouco, tendo em vista o padrão comercial da indústria cinematográfica no Brasil, em que esses tipos de filmes não davam lucro para as produtoras. Dessa forma, passam a produzir comédias carnavalescas, pela venda mais fácil e garantida.

Já na década de 1950, a Atlântida transformou-se em uma fábrica de chanchadas, alcançando um gigantesco sucesso comercial. Surgiam chanchadas famosas como *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959), ambos do diretor Carlos Manga. Apesar de serem filmes de comédia feitos para a massa, isso não significa que não possuíam conteúdo político, tanto que, em 1974, Jean-Claude Bernardet apontou as chanchadas como filmes

críticos, e que *Nem Sansão nem Dalila* era “um dos melhores filmes políticos brasileiros” (BERNARDET, 1974, p. 46).

Também a partir da mesma década, a indústria cinematográfica começou a explorar fatos históricos, como a volta de Getúlio Vargas ao poder, as novidades da industrialização, o êxodo rural e o crescimento das cidades brasileiras. Os elementos considerados típicos da brasilidade e da carioquidade, como carnaval, malandros, samba e mulata povoavam então os gêneros fílmicos do país nessa época.

Um bom exemplo de filme que fala dessa mudança do rural para o urbano é *Chico Fumaça* (1958), de Victor Lima. Ele traz a ideia senso comum de que o Rio de Janeiro é a cidade da diversão, do samba e das belas mulheres. A sogra do personagem Chico, um matuto do interior, define o Rio da seguinte maneira: “A capital federal não é para homens comprometidos, está cheia de tentações, de mulheres sem vergonha e de bebida”. É a cidade das praias, dos turistas e das farras noturnas. Para confirmar esse estereótipo, segue-se o seguinte diálogo entre Chico e Generoso, o prefeito:

GENEROSO: Você já ouviu falar nas noites do Rio?

CHICO: Não, mas deve ser igual as noites de Jequitibá, noite é noite em qualquer lugar.

GENEROSO: Não é isso que eu falo! Eu falo na alegria, nos vinhos, nas mulheres! Chico, você nunca ouviu falar nas mulheres do Rio?

CHICO: Não. Mas deve ser igual as muié de Jequitibá, porque muié é muié em qualquer lugar.

O diálogo é interrompido por duas mulheres que entram, por engano, no apartamento do hotel onde estão hospedados Chico e Generoso. São mulheres bonitas, arrumadas, garotas de programa. Elas chegam em busca de um sujeito chamado Bob, um milionário. Generoso explica a Chico: “É dessas mulheres que eu estava falando!”, ao que Chico responde: “Ah! Dessas não tem em Jequitibá!”. Como bem analisa Fressato (2011, p. 288):

A representação das mulheres cariocas é feita sempre de forma estereotipada: são matronas e feias, belas e sedutoras como as prostitutas que entram no quarto de Chico, ou ainda, artistas da noite carioca, como Verinha Vogue ou as cantoras que participam dos musicais do filme. A personagem Verinha Vogue reforça o imaginário sobre a mulher carioca: sedutora e experiente, ela não poupa esforços para conquistar Chico. Gosta de dançar e utiliza seu rebolado audacioso para encantar e conseguir o que deseja dos homens. Ela é provocante e inspira o desejo sexual. Inocência (noiva de Chico) é o seu oposto: uma mulher do interior, bela, mas comportada, vestindo-se de forma discreta, apenas o seu nome e sua condição de noiva já distanciam da vedete.

Vemos um típico binarismo entre puta e santa. A santa, para casar, a puta, para se divertir. É a mulher carioca, nascida na cidade grande, experiente e bastante sexualizada, que ocupa o posto da puta. A moça do interior, ingênua, simples e delicada, é a santa que merece

lugar no ambiente familiar. Em *Chico Fumaça* temos a representação do Rio de Janeiro como a cidade dos prazeres, da luxúria, das belas mulatas, do samba e do carnaval. Da Matta (1983) conclui que, no Brasil, a posição da mulher é ambígua, revelando duas imagens paradigmáticas: a da “Virgem-Mãe”, ou seja, a mulher que tem sua sexualidade reprimida e controlada pelo homem, a santa, “mulher do lar”, e, do outro lado, a puta, “mulher da rua”, a qual a sexualidade não é controlada pelos homens. Assim, se a chanchada traz estereótipos femininos muito fortes, também mostra uma mulher que, embora seja julgada e rotulada, tem muito mais liberdade de agir do que as outras. Sua sexualidade não pode ser controlada pelos homens, seus corpos têm mais liberdade no espaço, há algum polo de poder nessa atuação.

É possível perceber, comparando as primeiras chanchadas com as do fim da década de 1950, que nestas últimas as mulheres começam a aparecer com menos roupas e mais sensualizadas. O pudor e o conservadorismo vão diminuindo à medida que o tempo passa, até chegarmos na pornochanchada no final da década de 1960. Importante pensar que, se por um lado, a chanchada pode encerrar a mulher em um paradoxo imagético, o mesmo paradoxo também traz consigo uma possibilidade de ação: encontrar uma brecha no sistema patriarcal em que o exercício do desejo e da individualidade feminina seja possível, ainda que sob a personificação pejorativa da “puta”, palavra que, hoje em dia, já foi resignificada pelo movimento feminista, e usada, muitas vezes, como sinônimo de mulher emancipada.

Assim, podemos pensar que, da mesma forma que o termo *chanchada* era usado de forma pejorativa para designar obras considerados de baixa qualidade, o termo *puta*, designado a mulheres de “menor” valor moral, também sofreu modificações ao longo dos anos. Hoje, chanchada não é mais um termo pejorativo, consolidou-se como representação do único gênero verdadeiramente nacional, digno de estudos acadêmicos e críticas cinematográficas. A mulher considerada puta na chanchada, tratada de forma pejorativa, mas sempre possuidora de maior liberdade que as outras, hoje sofreu ressignificações através dos movimentos feministas e tornou-se um dos símbolos de empoderamento feminino. Assim como cinema feminino, ou cinema de mulher, era considerado um tipo de filme “menor”, e hoje tem extrema importância no circuito acadêmico e audiovisual, ganhando visibilidade jamais vista em toda a história. Como espectadora, tenho a tendência a achar as mulheres consideradas “putas” nas chanchadas mais livres e debochadas. Elas preocupam-se menos com a opinião masculina e, de certa forma, exercem poder sobre o masculino através do controle do sexo.

No longa *Garotas e samba* (1947), de um dos mais conhecidos diretores da chanchada, Carlos Manga, vemos, logo no início do filme, duas personagens femininas, Zizi (Sonia

Mamede) e Didi (Adelaide Chiozzo), que estão recém chegadas ao Rio de Janeiro e são recebidas na pensão de Dona Inocência (Zezé Macedo). As duas garotas representam o estereótipo das mulheres que vem do interior à capital em busca de fama artística, enquanto Dona Inocência cumpre o papel típico da megera moralista, que recrimina as moças dizendo: “Sempre as mesmas histórias. Moças de hoje só querem saber de cantar, pernas de fora, e andar se rebolando para assanhar essa cambada de sem-vergonhas que são os homens”. Seu discurso apresenta um caráter conservador, condizente à época, que julgava de forma vulgar a profissão de artista. Nas chanchadas, a mulher aparecia muitas vezes em representações controversas, ora como uma figura independente, que assumia um comportamento mais ousado em relação aos valores morais dominantes, ora em posturas conservadoras.

Em um dado momento do filme, um dos atores reclama da atitude da esposa do diretor do espetáculo, que tem uma postura considerada “mandona” para uma mulher, e está sempre de olho no que seu marido faz. Ele mede as coxas das vedetes para saber se estão boas o suficiente para seus papéis, e cada milímetro importa. A esposa fica enciumada e arruma uma briga. O ator, irritando-se com o alarde, diz ao diretor: “Pega essa menina, dá umas palmadinhas nela, tira esse ciúminho bobo, que depois eu volto aqui”. A mulher é algo que precisa ser controlado, domado, posto em ordem. Se não pode ser controlada, seu valor é reduzido, e é por isso que as mulheres livres e independentes são as putas, as que não merecem ser “levadas a sério”.

Nas chanchadas é comum que as mulheres mandonas tenham a voz grossa ou esganiçada, podendo representar megeras, patroas, etc., demonstrando serem mulheres pouco agradáveis, conseqüentemente pouco femininas. Embora essa representação de mulher seja diferente da puta, já que esta última é cobiçada pelos homens e a megera não é atraente, as duas tem algo em comum: suas personalidades não são aceitas, em algum nível, pelos homens. A mulher deve ser um corpo dócil, adestrado: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1997, p.118). Dessa forma, a chanchada nos mostra tipos femininos que, apesar de condenados e estereotipados, não se curvam à vontade masculina.

O filme é permeado por apresentações musicais, como é típico da chanchada. Em uma das canções, temos a seguinte letra:

“Existem 400.000 mulheres a mais
Da penha ao posto seis
São mais de dez mulheres para cada rapaz
Só eu não tenho vez
A causa da inflação é a má distribuição

Há tantos que têm tantas e outros que não têm
A minha parte há de estar com alguém”

O musical, cantado em um palco cheio de vedetes, faz menção a regiões do Rio de Janeiro (Penha e posto seis) e à grande oferta de mulheres na cidade. A frase “São mais de dez mulheres para cada rapaz” demonstra uma naturalização da poligamia masculina, enquanto a mulher é descrita como qualquer outro bem de consumo do mercado, produto que sofre “inflação e má distribuição”.

Em *Mulheres à vista*, chanchada de 1959 dirigida por J.B Tanko, também temos várias referências à cidade do Rio de Janeiro. Logo de início vemos cenas das praias da Zona Sul carioca, com mulheres de maiô pelas areais ou no calçadão, jogando bola, tomando sol ou brincando no mar, sugerindo a ideia do Rio como a cidade das belas mulheres, do sol e da diversão. João Flores (Zé Trindade), o protagonista da história que será contada, observa os corpos das mulheres de longe, através de um binóculo.

Em dado momento, ele vira diretamente para a câmera, portando um sorriso malicioso, e anuncia ao espectador: “Mulheres à vista!” João, neste instante, representa a própria posição do público, observa de fora. A frase que profere, que também dá nome ao filme, é um prenúncio do que virá a seguir: mulheres cariocas, vedetes de maiô, cantoras, uma coletânea de corpos que o espectador poderá dissecar com os olhos através das telas, com o mesmo distanciamento seguro que João tem ao observá-las por um binóculo. O voyeurismo protegido do espectador está anunciado e garantido. Para Laura Mulvey (2003), o homem controla a fantasia do cinema e também assume um poder ainda maior, como dono do olhar do espectador, determinando o que deve ganhar atenção na cena. A autora, baseada em estudos da psicanálise, utiliza bastante o conceito de escopofilia, que seria o deleite do olhar sobre o outro, para falar da objetificação da mulher nas telas de cinema. Embora seja interessante a análise de Mulvey, neste estudo ela não considera a autonomia do espectador e da espectadora, que também pode subverter este ordenamento, não sendo apenas uma figura passiva diante das telas. Mais tarde, a autora admitirá o binarismo de suas análises e fará ressalvas em suas observações, afirmando que “o processo de registro e a leitura crítica do espectador seriam pontos que podem subverter a ética patriarcal”(MULVEY, 1983, p. 453).

Para Barthes (2001, p. 193): “A cultura de massa é uma máquina de apontar o desejo: é isso que deve interessá-lo, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos o que desejar”. Porém, embora a cultura de massa exerça grande influência sobre nossos desejos, as imagens que ela produz e reproduz constantemente não apontam

somente para aspectos sociais e culturais, mas também para o próprio conflito dialético que o lugar de espectador desperta em cada indivíduo.

Neste filme, é claro o lugar do corpo feminino (especificamente o da carioca em seus maiôs) como algo que proporciona prazer em ser observado, mas que, ao mesmo tempo, deve ser visto escondido, com segurança, através da tela ou dos binóculos. Nesse sentido, olhar sem ser visto é olhar melhor, com mais liberdade e em maiores detalhes. É, precisamente, não responsabilizar-se sobre a ação do olhar e então não necessitar administrá-lo ou contê-lo de qualquer forma. Didi-Huberman (2010) nos coloca a pergunta: será que o que vemos também não nos olha? Para ele, na imagem dialética há uma ponte entre o sensorial e o significante, podendo trazer diversas revelações. É interessante pensar nas imagens como sujeitos da cultura e nós mesmos como sujeitos objetificados. No caso do espectador, talvez seja pertinente pensar como as imagens das mulheres que observamos nas telas de cinema (colocadas como parte da obra de arte) dizem muito também sobre quem as vê, e aponta para o espectador algo do qual ele não pode desvencilhar-se: o espelhamento revelador de si mesmo e da cultura que embasa os seus desejos. Para Didi-Huberman, numa sociedade em que a crítica ao excesso de imagens e à espetacularização através das mesmas já se faz desgastada e lugar comum, é preciso olhar para as imagens não mais como formas definidas, não como a coisa em si mesma, mas sim seus sintomas, as forças míticas que carregam. Será que poderia o espectador fugir do espelhamento que a imagem lhe aponta? Mesmo que o lugar do espectador pareça seguro e protegido a princípio, ninguém pode sair ileso de um confronto consigo mesmo. O que a imagem nos causa não pode estar dissociado do que somos e é aí que ela nos coloca em um lugar de autorreflexão.

Questiono-me se, ao consumir imagens de mulheres objetificadas nas telas do cinema e gozar de um prazer voyeurístico, o espectador não acaba numa trapaça consigo mesmo: pensa ser um sujeito que se utiliza de um prazer visual, objetificando um outro (no caso, a mulher) aparentemente distante e impessoal, quando a imagem jamais deixaria de ser um apontamento para si mesmo, fazendo dele também um objeto assistido. Olhando para o outro, não deixo de olhar a mim mesmo.

Dessa forma, acredito que o ato de assistir filmes tenha uma dimensão ética silenciosa. Silenciosa porque estou só com meus pensamentos, num lugar aparentemente seguro de espectador. Contudo, ao me identificar com um ou outro personagem, e percebendo-o como sujeito ou objeto, avaliando-o moralmente e esteticamente, não deixo de estar pensando sobre mim mesmo. O que vemos (e, principalmente, a forma como vemos) nunca deixará de apontar para o que somos.

Voltando ao plano em que João, armado de um binóculo, olha para o espectador e diz “Mulheres à vista!”, temos em seguida a imagem de um letreiro que anuncia um espetáculo chamado “Boa é apelido”. O letreiro se mescla ao plano e em seguida a câmera mostra os bastidores deste espetáculo: vedetes no camarim se arrumando. João vai andando entre os camarins e abrindo, sem permissão, as portas das saletas onde as vedetes se trocam. Em resposta, elas jogam objetos em cima dele, tentando se proteger de sua atitude abusiva. Sua ação é reprimida quando seu gesto de olhar sem escrúpulos é percebido por elas. Em tom fanfarrão, ele segue abrindo as próximas portas, como se observá-las nuas fosse uma brincadeira inofensiva.



Figura 2 - O empresário João após observar as mulheres de biquíni na praia com os binóculos, olhando diretamente para a câmera e rindo. Transição para o quadro que apresenta o nome do espetáculo “Boa é apelido”. Filme *Mulheres à vista*

João é um empresário falcaturra que está selecionando vedetes para seu próximo espetáculo. Ele está insatisfeito com as vedetes da companhia, pois, segundo ele: “Essas mulheres estão muito mixurucas. Eu só quero mulheres bonitas no elenco. Depois eu, pessoalmente, vou fazer uma seleção. Quem for enxutinha fica, quem for bagulho vai para a feira.” O que se pode ver no palco, durante esta cena, são mulheres bem magras ou um pouco mais corpulentas. Estas características, acentuadas para mais ou para menos, incomodam o empresário, já que não contemplam a perfeição corporal exigidas para as vedetes.

Na cena em que João vai selecionar as novas vedetes, há três garotas dentro de sua sala. Com uma fita métrica em mãos, João começa a medir seus corpos para ver se estão dentro das medidas adequadas para o cargo. Ao medir a primeira moça, ele diz “A senhora tá faltando aí umas quatro polegadas. Trate de tomar umas vitaminas e aparecer aqui depois!

Para a segunda moça, reforça: “Deixa ver a perninha aqui! Dezessete! Cachorro. Tá faltando aí também umas quatro polegadas. Depois apareça.” A terceira moça é obesa e João mal a olha e já se adianta: “Para a senhora tem regulamento, essa fita métrica não resolve. Cadê minha trena de medir terreno?” E depois de se atrapalhar todo com a trena e o corpo da mulher, sugerindo a dificuldade que tem em enlaçar a cintura da moça, conclui: “A senhora vai fazer o seguinte: a senhora vai parar de comer fermento, vai comprar um bambolê de elefante, vai para uma praia e volta daqui dois anos”.



Figura 3 - O empresário João medindo a cintura da candidata à vedete . Filme *Mulheres a vista*

Depois disso, a primeira moça analisada vai aos bastidores com as outras e começa a reclamar das exigências do empresário: “ O homem não quer vedete, quer Miss Universo.”

- É muito exigente assim? – pergunta uma outra

- Mede até a orelha da gente!”

É fato que o padrão de beleza da época era diferente do atual. As vedetes eram figuras mais avantajadas do que as atuais *top models* que são referências de beleza no mundo contemporâneo. Mesmo assim, o excesso de gordura ou excesso de magreza era condenado. Uma das moças, ao ouvir as reclamações das outras, desafia: “Ah, comigo não tem farofa! Pode medir, as minhas medidas são perfeitas!”

Denise Santanna (1995) afirma que no início de séx XX muitas propagandas voltadas para as mulheres eram centradas no combate à feiura, recorrentemente associada à doença. O belo era maquiar os seus defeitos naturais, como por exemplo com o uso de espartilhos, tintas que cobrissem os cabelos brancos, maquiagem, etc. Hoje, juventude, pele clara e corpos esbeltos, principalmente para as mulheres, são parte de uma “ordem disciplinadora dos corpos”, ou seja, uma “ditadura da estética” (BELELI, 2007) todo o tempo exaltada pelos meios de comunicação.

Para Guacira Louro (2003), a linguagem constrói o corpo, o corpo não se constitui apenas de atributos biológicos, mas de adereços, comportamentos, transmitindo mensagens aos outros. Assim, criar um corpo esbelto, adequado aos padrões de beleza da época, é marcar uma identidade e com isso transmitir determinadas mensagens e valores aos demais. Mas por que o corpo feminino está sempre em maior evidência e é maior alvo de especulações do que o corpo masculino? Michel Foucault (2011) dirá que o saber sobre o corpo se desenvolve a partir do século XVII, com a Medicina, e expande-se para outros campos como a sexualidade, a psicanálise, a psiquiatria, a ortopedia etc. Ao tratar do controle do corpo, afirma que o corpo feminino sempre foi o grande alvo da medicina, mantendo-se como centro de interesse. Numa sociedade patriarcal, onde os homens dominam na esfera científica, é o olhar masculino que se afirma como sujeito, como construtor do discurso do saber. Assim, o imaginário acerca do corpo feminino foi criado a partir do olhar masculino, que via na mulher “o outro”, o objeto, o mistério a ser desvendado. Como afirma Foucault:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. (1997, p. 80)

Ao decorrer do filme, temos diversas apresentações musicais, em que as letras dizem muito sobre a “mulher carioca”. Em uma das canções, ouvimos o seguinte: “Cara bonita tem seu valor, deixa falar quem quiser. O que se olha primeiro é a cara da mulher. Só depois de olhar pra cara é que se vê se ela tem bom coração.” A beleza era um pré requisito fundamental para as protagonistas da chanchada, contudo, há uma protagonista que foge bastante à esse modelo, é a mestiça Dercy Gonçalves, que interpretava o tipo cômico da caipira grosseirona, feia e desbocada, em filmes como *A baroneza transviada* (Watson Macedo, 1957), *Cala a boca Etelvina* (Eurípedes Ramos, 1959), *Minervina vem aí* (Eurípedes Ramos, Hélio Barroso, 1959) e *Depois eu conto* (Watson Macedo, José Carlos Burle, 1956).

Dercy aproxima-se dos cômicos interpretados por atores consagrados nas chanchadas como Oscarito e Zé Trindade que, diferentemente dos mocinhos, belos e sedutores, são escrachados, feios e movem seus corpos de forma deselegante pela cena, em busca do efeito de comicidade. Dercy, diferente da maioria das mulheres protagonistas da chanchada, que são as belas mocinhas de padrão de beleza hollywoodiano, tem a voz esganiçada, anda frequentemente curvada e tem o humor escrachado dos cômicos. É possível perceber que, na chanchada, a beleza não pode estar associada a este tipo de comicidade mais escancarada e desajeitada. São

os feios que fazem rir. Assim, em contrapartida ao corpo belo e sedutor da carioca, a chanchada trazia o seu oposto: o perfil também estereotipado de megera, caipira ou solteirona.

Os personagens das chanchadas eram pouco complexos, sem grandes crises existenciais, com o intuito de que seus estereótipos fossem facilmente reconhecidos, facilitando a compreensão pelo público (BASTOS, 1999, p. 80). João Luiz Vieira (2003) afirma que os tipos cômicos da chanchada ganharam poucas nuances de filme para filme, já que as produtoras buscavam, pela repetição de um padrão, garantir o sucesso já testado em obras anteriores. Este aspecto, aliado ao baixo custo de produção, baixos salários e alta popularidade, fazia da chanchada um investimento ideal, de retorno seguro.

Para Bourdieu (1999), a feminilidade na sociedade é, muitas vezes, medida pela qualidade de se fazer pequena, ocupar menos espaço, não ter tanta presença com o corpo, voz, opinião e subjetividade, “enquanto os homens tomam maior lugar com seu corpo, sobretudo em lugares públicos.” (BOURDIEU, 1999, p. 39). Assim, o espaço público pertence aos homens, enquanto às mulheres cabe a esfera do ambiente privado. Analisando a chanchada sob este ponto de vista, podemos pensar que as megeras, matronas, patroas e solteironas, que comumente ocupavam mais espaço nas cenas com seus corpos e vozes, como a atriz Dercy Gonçalves, através de seus gestos exagerados, o corpo curvado, a voz alta, etc., são mulheres que não “se fazem pequenas” e por isso são representadas de forma menos “feminina”.

Já próximo ao final da narrativa, temos outras apresentações musicais em que o samba, ao invés da marchinha, é o foco. Nesse momento, vários dançarinos e dançarinas negros aparecem para sambar, enquanto, na frente deles, em posição de destaque, uma cantora branca protagoniza o musical. Em um dos sambas, a letra diz o seguinte: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá. Tem cachaça, tem mulata, tem também muita mamata”. Nestes momentos finais de samba, temos, pela primeira vez, durante todo o filme, cenas em que aparecem pessoas negras no palco. As mulheres estão vestidas de baianas e os homens negros de dançarinos de gafieira, com chapéu e calça branca. O mesmo acontece ao final de *Depois eu conto* (1956), chanchada de Watson de Macedo e Jose Carlos Burle. Uma casa de shows é aberta na favela e o que vemos é um barracão em meio a muitas bananeiras e ladeiras com pequenas casinhas, um retrato bastante estilizado da favela. Nessa casa de shows, quem recebe os espectadores é o ator negro Grande Otelo e as apresentações musicais são feitas com dançarinas negras vestidas de baianas, um estereótipo da mulher negra bastante comum na chanchada.

Já no início da comédia *Vamos com calma* (1956), de Carlos Manga, aparece uma cena em que a atriz Eliana Macedo, interpretando a personagem Chimbica, faz uma apresentação

musical junto com outros homens em um local que recria o ambiente de uma favela. Neste momento, temos uma clara divisão espacial da cena, em que de um lado vemos crianças negras jogando bola e, de outro, a atriz branca cantando e dançando com outros atores brancos. A atriz se locomove na cena para perto das crianças negras e canta e dança um pouco no meio delas, sugerindo uma suposta democracia racial, o Brasil como um país em que brancos e negros convivem com alegria e harmonia, onde o ideário mestiço é marca do sentimento nacionalista. Depois, ela volta para o lado dos atores e então a câmera não filma mais as crianças, fica estática naquele espaço onde apenas atores brancos cantam, dançam e sorriem. As crianças negras não se misturam aos outros como se fossem naturalmente pertencentes ao espaço, mas ocupam um lugar planejado na cena, do qual não apresentam significativa mobilidade. É a atriz branca que detém a liberdade de locomoção e de fala na cena, adentrando e esvaziando o espaço em que os negros se encontram silenciados. Eliana Macedo, neste filme, representa uma personagem humilde, popular, que participa, junto com seu tio Buscapé (Oscarito), de golpes para furtar galinhas e casas de pessoas ricas. Mesmo sendo de origem humilde, a personagem Chimbica tem aparência de atriz hollywoodiana, branca, loira, magra. Esta é a cara da protagonista favelada e carioca nas chanchadas, onde raramente vemos protagonistas negras.

Eliana Macedo, além de principal expoente da representação da mocinha aos moldes norte-americanos nas chanchadas, também inaugura na Atlântida, ao lado do ator Anselmo Duarte e na direção de seu tio Watson Macedo, “o ideal de par romântico normativo – jovem, branco, classe média, urbano – sobre o qual a comédia musical carioca construía projeções e identificações sentimentais para as plateias brasileiras” (VIEIRA, 2003, p 55). A fotografia e a iluminação das chanchadas, seguindo o padrão hollywoodiano, também eram pensadas no sentido de enfatizar os corpos belos, jovens e brancos das mocinhas, visando disfarçar imperfeições, rugas e manchas do rosto das atrizes. Fazia-se o uso de maquiagem e uma luz delicada, que evitasse sombreamentos mais marcantes. Essas iluminações “pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com o ideal de feminilidade vigente, segundo o qual as mulheres – ou ao menos as ‘boas’ mulheres, as mulheres ‘de verdade’ – seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza” (TESDESCO, 2014, p.127).

Na chanchada só é interessante mostrar pessoas negras quando elas estão associadas a uma representação estereotipada do carioca, que vende muito bem no exterior, ligada ao samba e à folia. Sonia Giacomini, em seu artigo intitulado *Beleza Mulata e beleza negra* (1994), fala de sua pesquisa antropológica em uma casa de show de mulatas, estabelecimento tipicamente

carioca, feito para atrair turistas gringos. Giacomini relata que, em um destes shows, entrevistou um inglês de 28 anos, que vive no Rio de Janeiro há dois anos e que, de vez em quando, vai a uma dessas casas de shows de mulatas, confessando que é fascinado pela mulher “morena... mulata—mas não mulaaata (faz um gesto exagerado)... Mulata para negra... morena”. A pesquisadora destaca ainda a fala do apresentador do show, que diz, direcionando-se ao maestro: "Vai lá maestro, capricha no sambinha para D. e A. porque elas representam nossa cultura, a cultura brasileira, do samba, da miscigenação. São duas mulatinhas arretadas, levadas da breca, do ziriguidum, do telecoteco". É essa a mulher que os gringos querem ver no Brasil: não pode ter a pele escura demais, devem encerrar-se nesse local em que a miscigenação é erotizada. Segundo Giacomini:

A Bahia é essencialmente negra/africana, enquanto o Rio de Janeiro é mulato, miscigenado e, por isso mesmo, síntese da brasilidade. É neste universo que o samba aparece como música nacional por excelência, e o mulato, ou melhor, a mulata, como expressão mais completa e perfeita do autêntico Brasil. A autêntica mulata que dança o autêntico samba é o símbolo perfeito do autêntico Brasil (1994, p. 219).

A autora também nos atenta para o fato de que a mulata representa, dentro deste contexto, uma mulher que ocupa o lugar oposto ao da mulher branca. Enquanto à branca pertence o ambiente familiar, ela é a esposa e a mãe, à mulata fica reservado o lugar do fetiche, uma mulher sem família, destituída de valor humano, exposta, disponível, “cujo valor advém exclusivamente da sexualidade” (GIACOMINI, 1994, p. 220).

Preto-velho, mãe-preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negão, malandro, favelado, crioulo doido, mulata “boazuda”, musa e afro-baiano: esses são os treze arquétipos e caricaturas identificados pelo autor João Carlos Rodrigues, em *O negro brasileiro e o cinema* (2001). Esses arquétipos, muitos presentes na cultura brasileira, têm origem principalmente na religião, com forte presença dos elementos africanos e na escravidão (RODRIGUES, 2001, p. 27-54). Na chanchada, os personagens negros tem lugar demarcado: o sambista, o malandro, o moleque, a mulata, a baiana, a empregadinha intrometida, etc. O ator negro Grande Otelo, um dos poucos atores negros importantes da chanchada, interpretou vários desses tipos masculinos destinados aos negros. A dupla de comédicos formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo foi um grande exemplo de disputa por representação. Se, numa observação superficial, essa relação podia representar um alegre convívio entre brancos e negros e a conquista da democracia racial no Brasil, uma análise mais aprofundada nos mostra tensões e assimetrias. Por exemplo, nos créditos dos filmes da dupla, o nome de Oscarito vinha sempre antes do de Grande Otelo e seu salário era maior que o do parceiro. Isso sempre incomodou Otelo, que se queixava abertamente do status subordinado dos seus personagens,

segundo ele, uma forma de racismo. Em alguns filmes, Grande Otelo passou a improvisar de maneira a subverter a ordem do roteiro e até da direção, na tentativa de inserir alguma autonomia a seus personagens (AUGUSTO, 2001, p. 192-193; STAM, 1997, p. 93-94).

Assim, embora a chanchada apresente alguns mecanismos de resistência em relação ao racismo e ao machismo bem característicos da época, seja na tentativa subversiva de Grande Otelo ou na liberdade corporal das atrizes que encenavam as putas, as megeras, as caipiras grosseironas ou solteironas, como Dercy Gonçalves, ainda trazia uma “moral da história” em que os conflitos sociais de qualquer origem se apaziguavam ao final da trama, gerando no espectador um sentimento de conformidade com a ordem social.

1.2 Branca, magra e loira: carioca ou europeia? Uma análise de Rio, verão e amor.

A década de 1960 foi um período de transições para o cinema brasileiro. Ao mesmo tempo que ainda tínhamos comédias musicais com características da chanchada, que teve seu auge nos anos 1950, também o movimento do Cinema Novo começava a ganhar corpo e marcar a história da nossa cinematografia. Além disso, o golpe militar de 1964 também estabeleceu percalços e censuras para este cinema, impactando as produções.

Xavier (2000) afirma que o cinema brasileiro se dividiu em duas vertentes, a partir da década de 1960: o cinema familiar, situações de classes e vida política; e a outra, centrada nas paixões e na sexualidade. Vale ressaltar que nesta mesma década se começava a produzir também as primeiras pornochanchadas, que não fazem parte do meu recorte nesta pesquisa.

Rio, verão e amor é uma comédia musical de 1966 que carrega consigo um humor bem típico herdado da chanchada. Tendo em vista que o diretor é Watson Macedo, um dos grandes nomes da chanchada, este aspecto não surpreende. Contudo, ao invés das marchinhas e das vedetes do teatro-revista, característicos das comédias chanchadescas, temos em voga o contexto cultural da época: crescimento urbano, bossa nova, garotas da zona sul de biquíni e *iê iê iê*, termo usado pela juventude para denominar o rock'n'roll brasileiro da década de 1960.

O filme tem como protagonistas dois irmãos que moram juntos, Paulo (Milton Rodríguez) e Pedro (Tony de Padua), e conta o desenrolar de suas relações amorosas. Paulo é um chofer que gosta de circular pela zona sul do Rio de Janeiro com o carro de seu patrão. Isso

faz a juventude classe média e média alta que frequenta as praias cariocas acreditar que Paulo é, na verdade, um milionário. Seu irmão, Pedro, é salva-vidas na praia de Ipanema e está comprometido com Margarida Pureza dos Anjos (Anabela). O sobrenome de Margarida é proposital, visa dar ar de comicidade à personalidade da jovem, que é colocada como uma mulher puritana, vinda do interior. Pedro ressalta nela a qualidade de ser simples, pobre e “moça direita” como características admiráveis no gênero oposto. Ele considera mais fácil relacionar-se com uma mulher da mesma classe social que a dele, a qual não se sinta inferior socialmente ou intelectualmente, o que poderia colocar em jogo sua virilidade. Além disso, a pureza de Margarida, que não à toa também é “dos Anjos”, a aproxima de uma figura santificada e, portanto, de valor.

Já Paulo é apaixonado por Gabriela (Babete Castilho), uma moça de classe média alta que mora em um triplex em Ipanema. A diferença de classes preocupa Paulo, mas ele prefere não revelar a verdade de sua origem à Gabriela, temendo ser rejeitado. Ao ser questionado por Pedro do porquê de gostar tanto assim da moça, já que nunca foi de se prender a mulher nenhuma, ele afirma: “Gabriela é diferente, sabe, Pedro? Uma beleza de moça, um sonho de garota.”

Lolita, a melhor amiga de Gabriela, a adverte quando Paulo chega à praia: “Olha lá quem tá passando de carro, o louro, aquele milionário que falou com você ontem.” Paulo tem um estereótipo que parece sustentar a fama de rico: dirige um carro caro, veste-se bem e possui um padrão de beleza bastante eurocêntrico: branco, porém com um leve bronzeado praiano, alto, louro, olhos claros, magro; padrão que corresponde ao de Gabriela, à beleza e ao sonho que ele menciona a Pedro. Parecem compor o perfeito casal de comercial de margarina, a não ser pelo motivo de que Paulo é, na verdade, um homem de classe social inferior.

Como afirmam Goldenberg e Ramos (2002), o corpo é um valor para as camadas médias cariocas. Um corpo em forma é recompensado pela gratificação de fazer parte de um grupo de “valor superior”, constituindo um indício de virtude humana. Para estes autores, no Brasil, e mais particularmente no Rio de Janeiro, o único corpo que, mesmo sem roupas, está decentemente vestido, é aquele sem marcas de excesso de gordura, rugas ou flacidez. “A gordura, a flacidez ou a moleza são todas vistas como símbolo tangível da indisciplina, do desleixo, da preguiça, da falta de certa virtude, isto é, da falta de investimento do indivíduo em si mesmo” (GOLDENBERG, RAMOS, 2002, p. 31). Cabe lembrar Courtine (1995), citado por Goldenberg e Ramos (2002, p. 29): “um corpo de homem, se é musculoso, não está jamais

verdadeiramente nu." Assim, Paulo, além de estar dentro dos padrões de beleza, ainda consegue montar uma fantasia convincente de pessoa rica, dois elementos que lhe conferem status.

Pedro, na figura de homem e salva-vidas, é visto pelos demais como um “cara bacana”, sério e responsável. Seu tipo físico também corresponde ao de Paulo: branco, alto, magro, forte. Um dia, uma mulher começa a se afogar no mar e Pedro corre para salvá-la. Alguém diz: “Eu acho que aquela mulher vai morrer”, ao que um garoto responde: “Vai não. Pedro é bacana, quase todo dia ele salva uma mulher aqui.” A partir desta afirmação, podemos inferir, é uma *mulher* que precisa ser salva todo dia, e não um homem ou uma pessoa qualquer. Sobre essa força masculina e fragilidade feminina, afirma Silva:

Massacram-se dessa forma a conquista dos gêneros e mantém-se a sociedade estática e culturalmente aprisionada aos padrões míticos que convertem tudo em natural. Surgem dessa forma os comportamentos naturalmente masculinos (força, decisão, racionalidade, liberdade) e os comportamentos femininos (submissão, fragilidade, indecisão, dependência, emocionalidade) (2000, p. 17).

Historicamente, o homem sente-se extremamente cobrado em sua masculinidade, necessitando provar frequentemente sua virilidade. Desde criança, é desafiado a demonstrar ser um homem como entendido nos modelos de então (GARBOGGINI,2005). Assim, a virilidade, para o homem, é naturalizada, vista como “original” e comum ao sexo masculino. No entanto, o papel de atuar na sociedade como o sexo dominante gera tensão e contenção permanentes, porque tais vantagens impõem aos homens o dever de afirmar sua masculinidade a todo momento, o que passa a ser um peso. A virilidade, para Bourdieu, “é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo.” (BOURDIEU, 1999,p.67).

A mulher que quase se afoga na praia é Monique (Elizabeth Gasper), uma francesa que está deprimida e tenta suicídio. Depois que Pedro salva a sua vida, ela vai à casa dele e diz: “Vendi tudo que tenho para vir ao Brasil encontrar com meu noivo, mas ele me trocou por uma brasileira, uma mulata ainda por cima! Não tenho nenhum amigo aqui no Brasil. (...) Já me salvou a vida, agora é sua!” Monique também tem o mesmo padrão de beleza de Gabriela, embora ambas sejam de regiões muito distintas do mapa. Para Monique, maior afronta do que ter sido abandonada pelo noivo, foi ele a ter trocado por uma brasileira, “ainda por cima” uma “mulata”, segundo se refere pejorativamente. A ideia de troca nos remete à relações comerciais. Trocar uma mulher, como se troca de roupa ou de carro, traz uma visão objetificante da mesma, na qual sua individualidade é anulada e a qualidade de sua existência medida em relação à outro produto (no caso, outra mulher) que, por motivos culturais e históricos, estejam

mais ou menos valorizados no “mercado”. Assim, o consumo não se dá apenas no âmbito das coisas materiais, visto que consumimos também ideias, signos ou símbolos manipulados/criados pela mídia de massa.

Na modernidade tardia, há uma fusão entre mercadoria e signo, na qual consumindo uma, consumimos também a outra. A beleza corporal, por exemplo, é vista como um signo com valor de troca (BAUDRILLARD, 1985; 1995), que reduz o próprio corpo a um bem de consumo, cujo valor é aumentado através de sua combinação com outros bens. Numa sociedade etnocêntrica como a nossa, o belo é aquilo que nos remete aos padrões corporais do colonizador: pele branca, olhos e cabelos claros. Um corpo magro e atlético é também de extrema importância, ainda mais no Rio de Janeiro, onde os corpos estão a todo momento expostos, nas praias ou nas ruas. Por esse motivo, é tão ofensivo para Monique que seu marido, branco e europeu, a tenha “trocado” por uma mulata, já que o lugar da mulher negra é o do fetiche, da puta, da amante, do sexo, sendo excluída do ambiente familiar.

Neste filme, as mulheres cariocas são, em sua maioria, representadas com um estereótipo de beleza que se aproxima muito do europeu. São mulheres brancas, porém levemente bronzeadas (ao clima praiano que envolve a cidade), magras, e que em quase nada diferem de Monique, a francesa. Parece mesmo que vieram todas do mesmo país, e este certamente não seria o Brasil, muito menos a cidade do Rio de Janeiro. Não há qualquer mulher negra no filme, que apenas retrata as amenidades de uma classe média e média alta da Zona Sul carioca, onde o ideal de amor burguês e a bossa nova fervilham, alienados de qualquer contexto político. A única pessoa negra que aparece é o frentista que vai limpar o carro que Paulo usa para trabalhar. O ator que representa o frentista só aparece nessa cena e sequer consegui descobrir seu nome, que não aparece nas fichas técnicas do filme. Enquanto limpa o carro, ele encontra a letra de uma bossa nova composta por Paulo e fica cantarolando-a durante o serviço. Quando ele chega, o frentista diz: “Eu encontrei essa música no carro, é bacana, hein? O senhor não vai registrar não?” Ao que Paulo responde: “Não, acho que não”, indo embora em seguida. Interessante perceber como, na verdade, o frentista e Paulo são da mesma classe social, contudo, por ser branco e de padrão europeu, Paulo tem o posto de protagonista da história e conquista a mulher mais cobiçada da praia, estando em posição privilegiada em relação ao frentista, que é tratado com desdém. Mesmo sendo ambos da mesma classe, a diferença de cor os separa. Paulo ainda consegue dissimular uma posição social que na verdade não possui, o que não seria possível para o frentista, que jamais conseguiria se infiltrar na elite branca carioca como se fosse um deles.

A francesa Monique, no desenrolar da história, acabará feliz ao lado de um homem rico, Guimarães (Walter Forster), dono da rádio. Todo o tempo nos parece que, para esta personagem, as fontes da felicidade e da tristeza, do amor ou da indiferença à vida, estão estritamente ligadas às suas relações com os homens. Após um noivado falido, anseia pela morte. Contudo, depois de encontrar um homem que a deseja, volta a querer a vida e a sentir prazer. “Os homens são todos tão ingratos, foi por isso que não quis mais viver”, afirma ela. Para Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (1999, p. 82).

Mas o filme também traz uma personagem feminina que, apesar da época, se mostra mais emancipada. É Lolita (Celi Ribeiro), amiga de Gabriela, que consegue subverter o puritanismo e a moral para alcançar o que deseja, porém sem bater de frente com o sistema. Ela mora em um pensionato de moças, onde também mora Margarida, a namorada de Pedro. A dona do pensionato é Dona Augusta (Suzy Arruda), uma mulher muito rigorosa, que preza pela moral e pela obediência feminina. Ela não admite nenhuma figura masculina dentro do pensionato, nem mesmo *posters* de revistas pregados na parede, e defende que a regra é importante para que “as meninas não tenham pensamentos ruins”. Ou seja, para ela, qualquer coisa que se relacione ao sexo, que possa despertar o desejo sexual das mulheres, deve ser proibido. Mas Lolita quer muito dar uma festa no pensionato e, nas palavras dela, “festa sem homem não é festa, é confraternização”. A narrativa parte do pressuposto que todas as mulheres se atraem por homens e que este é sempre o alvo de seus desejos. Não há qualquer menção a outras formas de relação e de desejo femininos.

Para enganar Dona Augusta, Lolita pede aos homens que venham à festa vestidos de mulheres e, para dificultar a visão da dona do pensionato, esconde seus óculos. Assim, sem conseguir enxergar direito, ela pensa que os homens vestidos de mulheres são realmente mulheres. Lolita, usando de sua esperteza, consegue driblar a rabugenta senhora e realizar a tão desejada festa, em que as moças podem enfim beber e paquerar sem o olhar vigilante daquela que simboliza o moralismo e o puritanismo da sociedade da época para com as mulheres. Lolita é a personagem feminina mais sexualizada da trama, e também a mais livre, esperta, teimosa e

destemida, uma garota que não medirá esforços para poder curtir sua juventude a seu modo. Esse tipo de representação da carioca, como uma garota espevitada, arteira e livre sexualmente, também aparecerá com frequência nos filmes da época. Ela geralmente é amiga da mocinha, e se apaixona por personagens tão despojados e irreverentes quanto ela, enquanto a mocinha costuma representar um meio termo, nem tão libertária e nem tão comportada, que ficará com o mocinho de mesmas características, representando assim o que seria um casal ideal, equilibrado entre os extremos. Lolita é aquela que agita a vida de marasmo das outras garotas, que está por dentro de todas as festas, com a mente bem mais aberta do que as moças que vêm do interior, a que impulsiona a trama.

1.2.1 Bunda e Bossa: identidades brasileiras?

Lolita (Celi Ribeiro) é apaixonada por Maurício (Augusto Cesar Vanucci), um jovem da classe média que canta *iê-iê-iê*. Porém, Mau Mau (como é chamado pelos amigos) é apaixonado por Gabriela (Babete Castilho), que não lhe dá bola, já que é apaixonada por Paulo (Milton Rodríguez). Paulo, além de chofer, também compõe algumas canções de bossa nova, evidenciando a disputa que havia na época entre *iê iê iê* e bossa, ritmos comuns entre a classe média carioca. Mas Paulo é um músico frustrado, que não acredita muito em seu talento. Em uma das cenas, aparece tentando compor uma música para a “garota linda que conheceu em Ipanema”, Gabriela. Tal passagem claramente faz referência à mais famosa bossa que conhecemos, “Garota de Ipanema”, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

A Bossa Nova atuou na divulgação da vida cosmopolita da zona sul carioca, tornando-se o que Severiano e Mello (1999) chamam de “cartões postais” musicais, vendendo tanto no Brasil quanto no exterior a imagem de Copacabana, Leblon e principalmente Ipanema (devido à grande fama internacional advinda da música “Garota de Ipanema”) como os melhores lugares para se viver no Rio, os mais glamourosos. A Zona Sul carioca se beneficiou deste “forte investimento simbólico” (Cordeiro e Costa) que a bossa nova propiciou. A mulher carioca era tema recorrente nas bossas, inclusive o próprio filme *Rio, verão e amor* já apresenta, em suas primeiras cenas, uma bossa bastante conhecida, composta por Tito Madi, em 1963, chamada *Balanço Zona Sul*:

Balança toda pra andar / Balança até pra falar / Balança tanto que já balançou / meu coração / Balance mesmo que é bom / Do Leme até o Leblon / E vai juntando um punhado de gente / Que sofre com seu andar / Mas ande bem devagar / Que é pra não se cansar / Vai caminhando, balan-balançando sem parar / Balance os cabelos seus / Balance cai mas não cai / E se cair vai caindo, caindo / Nos braços meus

A música é cantada por um homem que se posiciona em meio à praia de Ipanema, enquanto a câmera, num plano americano, mostra ao fundo as pessoas na areia tomando sol. Quando a letra da música diz: “Mas ande bem devagar”, temos um plano médio, em que vemos uma mulher de costas, andando em câmera lenta, sendo suas nádegas o centro do quadro. Da mesma forma, vários outros planos seguem com a câmera acompanhando os corpos das mulheres cariocas de biquíni, geralmente de costas. Para Ann Kaplan (1995), no cinema as mulheres são objetos para serem olhados e apreciados. Essa objetificação do corpo feminino direciona a maneira como estes corpos se dispõem e se organizam diante da câmera e inclusive o lugar simbólico que ocupam na narrativa.

O filme nos anuncia desde o princípio a que mulher corresponde o Rio, o verão e o amor: a mulher da Zona Sul carioca, ao corpo branco bronzeado e aos moldes dos padrões de beleza da época. As ancas da mulher bronzeada (FREYRE,1986) ganham destaque, seja em praças públicas, ruas, ou mesmo nos cartões postais e nos meios de comunicação em geral porque, antes de tudo, ela seria um dos elementos fundantes da forma como nós nos pensamos como brasileiros. As nádegas parecem ocupar, então, uma centralidade no corpo que se mostra destacado, a fim de associá-lo ao turismo na cidade do Rio de Janeiro. A bunda das mulheres é mais uma das atrações da cidade, sendo este corpo consagrado como o legítimo da garota carioca.

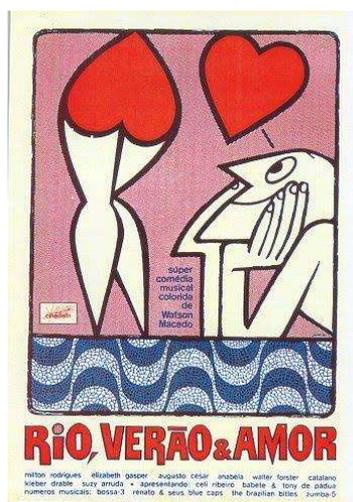


Figura 4 - Cartaz do filme *Rio, Verão e Amor*

O próprio cartaz do filme em questão, feito pelo cartunista Ziraldo, já tem muito a nos dizer sobre a visão que ele traz da carioca: um homem que observa, apaixonado, a bunda de mulher em forma de coração, revelando assim esta parte do corpo feminino como a grande paixão dos cariocas. Apesar de vermos o rosto do homem que olha a mulher de costas, não

vemos o rosto dela, ela não é o todo, mas a parte. Está incompleta, decomposta, fragmentada, sua bunda é que se apresenta como personagem, descolada de uma mulher real e completa, sem cabeça, identidade ou pensamentos. Ela não é sujeito, mas apenas objeto do olhar. O cinema pode reproduzir estereótipos que oprimem e anulam o papel da mulher na sociedade, mascarando sua possibilidade de atuação política e empoderamento (GUBERNIKOFF, 2009). Reduzir a mulher a uma parte de seu corpo, a bunda, é uma forma de dominá-la e descaracterizá-la como indivíduo.

Segundo Gontijo (2002), a explicação para a caracterização especial e diferenciada do Rio de Janeiro deve ser encontrada naquilo que chama de um tipo de ideologia da carioca, que generaliza os traços cariocas para o resto do Brasil, isto é, os transformaria em traços culturais nacionais, formadores da identidade nacional brasileira, como se o Rio de Janeiro resumisse o que é a brasilidade e fosse então a verdadeira representação da cultura nacional. Para Gontijo (2002, p. 63):

É como se o Rio de Janeiro fosse o espelho do Brasil, e não o contrário; como se a feijoada, o carnaval das escolas de samba, o futebol, a mulata e o chope bem-tirado fossem atributos que transcendem naturalmente o aspecto puramente carioca, tornando-se símbolos da própria brasilidade, divulgados e exportados infinitamente como a essência da ontologia cultural brasileira.

Contudo, apesar de ser essa a imagem vendida do Brasil, nossa cultura é extremamente diversa, não podendo ser resumida ao costumes de uma única cidade. Costumes estes que são, muitas vezes, fantasiados. Há um personagem que se cria sobre o carioca e a carioca. Estes personagens são universalizantes, não dão conta de definir a diversidade de pessoas, classes, raças, gêneros e sexualidades que existem no Rio de Janeiro, muito menos conseguiriam dizer o que é a brasilidade, senão para fins capitalistas: vender para estrangeiros uma imagem atrativa de país tropical, onde as pessoas são belas, malhadas e sempre felizes. Um lugar ainda com cara de colônia, onde tudo pode ser explorado: as praias, as montanhas, as ruas e, claro, as mulheres

1.3 As cariocas

“... Depois começaram a chegar as mulheres, para a fabricação das primeiras cariocas. Vocês sabiam que o Rio de Janeiro é a cidade brasileira onde mais se leva a sério um concurso de beleza?” É com essa narração em off, na voz de Sergio Porto, que aparecem as primeiras cenas do filme *As Cariocas*. A narração, a princípio, traz falas de elogios e exaltação à cidade, mostrando paisagens turísticas consagradas como o Corcovado e o Pão de Açúcar e, em seguida, desfiles de misses, passarelas e mulheres de maiô, sendo elas mais um dos atrativos turísticos. O narrador prossegue: “Se o nobre fundador da cidade soubesse disso teria feito primeiro as passarelas, depois as ruas. Aqui, cada moça que desfila é uma ovação. Bem, nas ruas não é muito diferente, os homens dizem cada coisa no ouvido das mulheres, que se elas fossem levar a sério a população já teria aumentado muito mais do que já aumentou até aqui”. Em seguida, comenta as três grandes atrações do Rio: a mulher, em primeiro lugar da lista, (momento em que aparecem várias mulheres de biquíni, de costas, nas praias cariocas), seguida do futebol e o carnaval. Mas adverte: “Este filme não pretende dar bola para o futebol ou qualquer outro assunto esportivo. O esporte aqui é outro e se pratica em todo o mundo, desde que o mundo é mundo”, fazendo clara alusão ao sexo.



Figura 5 - Cena do filme "As cariocas"

O cartaz do filme, desenhado por Ziraldo (como em “Rio, verão e amor”), também nos traz uma mulher despersonificada, sem cabeça, em que seu corpo, como componente da paisagem carioca, sendo este a própria estrutura que constitui uma atração famosa da cidade, o Pão de Açúcar, é mais um cenário turístico para diversão e prazer. Os homens, de dentro do

bondinho, espiam a paisagem pela janela, ou seja, apreciam o corpo da mulher como mais um elemento marcante da cultura carioca.

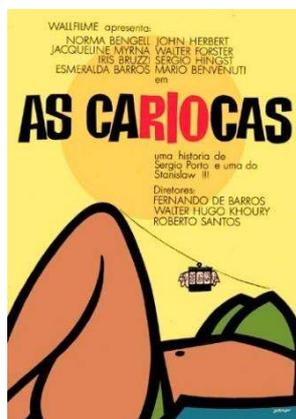


Figura 6 - Cartaz do filme *As cariocas*

As cariocas (1966) é dividido em três partes, cujo o roteiro é uma adaptação livre de três contos do livro homônimo de Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta): “A grã- fina de Copacabana”, “A noiva do Catete” e “A desinibida de Grajaú”, respectivamente, sendo que cada história tem um realizador diferente, gerando uma obra extremamente diversa em seus discursos. Enquanto o primeiro segmento, dirigido por Fernando de Barros, é uma comédia com um humor que remete às narrativas da chanchada, e possui um tom novelesco, com muita ganância, mentira e traição, em que homens e mulheres não passam de interesseiros, o segundo, dirigido por Khouri, é um drama de caráter mais existencialista, com personagens de ares “blasé”, bela fotografia, mas nenhuma contextualização ou preocupação política. Das três partes a que mais me chama atenção, sem dúvida, é a última, dirigida por Roberto Santos, pelo caráter crítico e provocador em relação ao estereótipo da mulher carioca, e é sobre ela que pretendo me debruçar nesta análise.

Embora a narração em off do início do longa, que descrevi no começo deste tópico, nos prepare para uma história provavelmente bastante machista e estereotipada do Rio de Janeiro, o episódio dirigido pelo paulista Roberto Santos surpreende ao romper com essa expectativa e realizar não só uma crítica ao ideal da cidade carioca, mas também ao próprio discurso que se apresenta em outros segmentos do filme, utilizando principalmente de sarcasmo e ironia. Engajado com as questões sociais, o cineasta começou como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio 40 graus* (1955), e *Rio Zona Norte* (1957), o que diz muito sobre sua produção artística, sendo também um dos precursores do Cinema Novo.

O episódio dirigido por ele em *As cariocas* é um pseudo-documentário em que Marlene (Iris Bruzzi), uma atriz e modelo carioca da Zona Norte, vira caso de noticiário ao ser levada

para a cadeia porque ameaçou fazer uma striptease em plena via pública quando as mulheres do bairro em que vive, a Penha, enciumadas aos verem a atriz com um short muito curto lavando seu carro na frente de seus maridos, começaram a destruir o automóvel. O incidente leva a moça a ser entrevistada em um programa de televisão da TV Globo, que investiga a sua vida e seu passado, como um verdadeiro tribunal, em que o público é levado a julgá-la como uma mulher vulgar e sem moral.

Sentada em uma cadeira no meio do estúdio, como uma ré, Marlene é bombardeada de perguntas e insinuações sobre sua vida. Roberto Santos claramente faz uma crítica aos programas e jornais sensacionalistas, que exploram as pessoas para conseguir audiência. O modo como a câmera se move, fazendo *closes* no rosto da atriz quando ela é acusada de algo, enfatiza as suas expressões faciais, como se o espectador se aproximasse para poder ver se ela está mesmo falando a verdade, um recurso comum usado em programas como esses, que o diretor repete a fim de fazer uma paródia e uma crítica a este formato de televisão.

O episódio começa sem som, com Marlene rodeada pela vizinhança da Penha, encurralada por policiais e a mídia. Seu corpo ginga enfrentando o guarda. Em seguida, começa a tirar a roupa como forma de ameaça e o policial vem pra cima dela. A cena é cortada antes que o policial consiga pegá-la, o som de uma corneta anuncia o começo de um jornal e vemos o alerta que diz “No ar”, indicando um programa ao vivo. Em seguida, a voz do apresentador anuncia as manchetes: “Rainha das praias defende o direito de andar com pouca roupa”, “Mulheres põe a Penha em polvorosa”, “Festival de besteiras que assola o país, também na Zona Norte”, enquanto as capas dos jornais com as referidas notícias são exibidos em uma tela. O apresentador fala: “Boa noite, Marlene Cardoso, boa noite Rainha das praias de 1966.”

Um plano médio enquadra os bastidores do estúdio: câmeras enormes da TV Globo que se movimentam em direção à atriz. O apresentador segue: “O telespectador por certo conhece bem esta figura bonita e agressiva... Conhece também através de um fato mais recente que foi publicado com grande estardalhaço em todos os jornais do Rio...”

Nesse momento, vemos o rosto de Marlene enquadrado no visor da câmera. Poucas vezes a câmera do diretor Roberto Santos filma diretamente a personagem nas cenas de estúdio. Normalmente, a câmera filma o visor de uma outra câmera, esta sim filmando a atriz. Ou então a câmera enquadra outra televisão com o retorno da imagem de Marlene. O recurso metalinguístico utilizado pelo diretor faz o espectador ver Marlene com mais um filtro: através das lentes e dos bastidores do programa da TV Globo, que não mede esforços sensacionalistas para expor a privacidade da atriz. O tempo todo Marlene é ridicularizada e desumanizada na

abordagem do programa. É como se tivéssemos dificuldade de acessar quem Marlene Cardoso realmente é. Toda a quantidade de câmeras que a filmam parece mais escondê-la do que revelá-la, construindo em cima dela uma personagem de mulher carioca e atriz: bela, mas vulgar e decadente.



Figura 7 - Marlene sendo filmada

Em outra cena, o apresentador segue olhando as fotos de biquíni de Marlene que passam em uma tela, e conclui: “sempre com pouca roupa hein, Marlene”. “Pouca roupa é pra quem pode!” - ela responde.

A personagem Marlene parece fazer referência à atriz Leila Diniz, pelo seu jeito livre de se expressar. Assim como Leila, Marlene é desbocada, fala de sua vida sem pudor algum, não vê nada de errado em mostrar seu corpo e não se dobra à moral da época. Após uma entrevista de Leila para o jornal *Pasquim*, em que fala diversos palavrões e revela sem pudor detalhes de sua vida sexual, é feito o Decreto Leila Diniz (1969), que passava a permitir a censura prévia da imprensa. Perseguida pela ditadura militar e acusada de ter ajudado militantes de esquerda, Leila se refugia no sítio do amigo Flávio Cavalcanti e não tem o contrato renovado pela TV Globo, que alega “motivos morais” na tomada de decisão.

Com seu corpo grávido de biquíni na praia de Ipanema, em 1971, Leila é, até hoje, a melhor representante da revolução feminina ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, quando as brasileiras libertaram seu corpo dos papéis tradicionais de mãe e esposa e inventaram novas formas de ser mulher. (GOLDENBERG, 2011, p. 78)

Assim como Leila foi julgada pela grande mídia e pela sociedade, assim também será a personagem Marlene:

APRESENTADOR: Você jura dizer a verdade, nada mais que a verdade?
MARLENE: Eu sempre disse e me danei.
APRESENTADOR: Jura?
Marlene cruza os dedos e beija, em sinal de juramento.
APRESENTADOR: Perfeito

Ao pedir o juramento de Marlene, o apresentador não olha diretamente para ela, mas sim para sua imagem no visor da câmera. Marlene, por sua vez, jura olhando para a câmera, como se jurasse para o espectador da TV Globo. Fazendo o papel da promotora, a emissora tenta a todo momento acusar Marlene de ter agido mal ao lavar seu carro de short numa rua do bairro da Penha. Tenta convencer o espectador, ao qual já resta pouca possibilidade de decisão, dado o fato de que Marlene não possui defesa alguma a não ser aquela que faz em nome de si mesma, de que a personalidade da atriz é volátil, superficial, vulgar e imoral, e que por isso sua condenação é justificável. Várias fotos e vídeos de Marlene são usados como “provas” para atestar a personalidade vulgar, decadente e imoral da entrevistada. Em dado momento, o apresentador começa a mostrar imagens de arquivo de antigos trabalhos de Marlene, em que ela fazia pequenos papéis em cinema e TV, achando que as atuações iriam constrangê-la, já que todas tinham conotação sexual. Eram personagens com pouca ou nenhuma fala, muitas vezes sem nome, e que só apareciam para seduzir os homens da trama. Várias cenas eram ditas como censuradas, sugerindo que havia em seguida imagens de sexo ou nudez. Mas a retrospectiva não constrange a atriz, que afirma que é apenas um trabalho como outro qualquer. Na insistente tentativa de deixá-la embaraçada e de convencer o público de sua imoralidade, prossegue o apresentador: “Você mudou muito hein, Marlene. Mudou sim, não é mais a mesma. Sabe o que é que você lembra? Uma propaganda antiga.” Em seguida pede que a produção mostre fotos de Marlene e, enquanto isso, vai narrando uma a uma em primeira pessoa, como se falasse pela atriz.

APRESENTADOR: Primeiro eu era assim....



Figura 8 - Fotografia de Marlene 1

APRESENTADOR: depois assim



Figura 9 - Fotografia de Marlene 2

APRESENTADOR: cheguei a ficar assim



Figura 10 - Fotografia de Marlene 3

APRESENTADOR: e agora eu sou assim...



Figura 11 - Fotografia de Marlene 4

APRESENTADOR: Mas deixa pra lá...

APRESENTADOR: O pessoal do Cinema Novo ainda não te descobriu? – pergunta em tom de ironia.

MARLENE: Nem do novo nem do velho.

APRESENTADOR: Pois ainda é tempo! Jovens cineastas brasileiros, marquem bem essa figura. Levanta, Marlene! Esse rosto! Que isso, Marlene? Vamos, levanta!

MARLENE: Não tenho vontade não.

APRESENTADOR: Então vamos ao que realmente interessa.”

A sequência que acabo de descrever mostra a tentativa do apresentador de diminuir e humilhar Marlene, ao sugerir que no início de sua carreira ela era glamorosa, mas que tem perdido o brilho, ficando “agressiva” e decadente, e agora está de cabeça baixa, sem vontade de erguê-la. Assim, não será musa do Cinema Novo nem do “velho”. Enquanto nas imagens de arquivo Marlene aparece sempre maquiada e bem arrumada, na entrevista ela está sem maquiagem alguma e pouco arrumada. Interessante pensar como Marlene é um fenômeno midiático como tantos outros, criados pela própria mídia e por ela mesma julgados. Ao redor da atriz a mídia construiu uma imagem de beleza carioca, de sensualidade e feminilidade que só serve a públicos, locais e momentos específicos. Em outros, ela deve se comportar, não ser

tão sensual ou com liberdade de opiniões, ou será rechaçada. Seu corpo só deve ser exibido a mando de uma emissora, de uma revista ou de uma marca, jamais por vontade própria. Assim, quando Marlene usa de seu corpo em prol de sua defesa e liberdade, os julgamentos morais são ainda mais justificáveis.

Toda vez que Marlene começa a ficar humanizada, o apresentador a interrompe com frases como “Mas vamos ao que realmente interessa...” Depois de frases como essa, aparecem mais e mais vídeos e fotografias que “provam” que Marlene é alguém imoral, vulgar e de índole duvidosa para os padrões morais da época. Quando a atriz informa que está desempregada depois do ocorrido na Penha, e se mostra preocupada com a sua situação financeira, o apresentador inibe qualquer chance de o público se identificar com o sofrimento da jovem, dizendo: “A esperança não deve morrer em um coração jovem como o seu! Mas vamos ao que realmente interessa!”. Em seguida, as manchetes de acusação de Marlene são repetidas ao som das cornetas: “Marlene tenta strip-tease em plena via pública e vai parar no xadrez!”. O apresentador algumas vezes afirma que está “informando o espectador para que ele também possa julgar”, quando, na verdade, as informações estão sendo manipuladas para que o público se volte contra a atriz, isto sim é o que “realmente interessa”. Um dos argumentos utilizados pelo apresentador para dizer que Marlene está errada é a diferenciação que faz da Zona Sul e da Zona Norte cariocas:

APRESENTADOR: Você é carioca, não é?

MARLENE: Sou

APRESENTADOR: Sabe que existe uma enorme diferença entre Zona Sul praia e Zona Norte subúrbio, não sabe?

MARLENE: Eu não acho não, carioca é carioca em qualquer lugar. O que existe é gente ruim e gente boa, também como em qualquer lugar.

APRESENTADOR: Pois eu acho o contrário. Mesmo existindo maldade ou bondade, a gente precisa levar em conta os hábitos, os costumes e as influências que as pessoas recebem

Nesse momento, um vídeo com várias imagens de Copacabana e da Penha são mostrados. Enquanto em Copacabana vemos imagens de mulheres de biquíni ou com poucas roupas, calçados com lojas caras e de grife, e pessoas brancas desfilando pelas ruas, na Penha vemos muitas igrejas, senhoras, trabalhadores, população majoritariamente negra, além de uma placa de restaurante que deixa claro: “rigorosamente familiar”, sugerindo que a Penha é um bairro bem mais conservador que Copacabana.



Figura 12 - Restaurante na Penha

APRESENTADOR: Na verdade nosso teste começa aqui. Apanhamos uma garota bem típica de Copacabana e soltamos na Penha. Olha aí! O que é feijão com arroz na Zona Sul, na Penha é lagosta, Marlene. (...) É tudo Guanabara, um lugar pertinho do outro, mas as diferenças são enormes porque as influências são diferentes.



Figura 13 - Cena do "teste" em Copacabana

MARLENE: E o que tem a ver tudo isso com o meu caso?

APRESENTADOR: Tem que você não vai querer que todas as pessoas tenham os mesmos hábitos que os seus

MARLENE: Não entendi.

APRESENTADOR: Penha não é Copacabana para que você vista um short e vá sossegadamente lavar o seu carro no meio da rua.

MARLENE: Eu sou da Zona Norte, sempre vivi por lá e conheço aquilo tudo. Tem gente boa e gente ruim como em qualquer lugar, já falei.

APRESENTADOR: Pois eu torno a repetir que não. Sua profissão fez com que seus hábitos acabassem por ser diferentes do meio em que você vive e viveu, Marlene.

MARLENE: Quer dizer que quem trabalha de manequim, modelo, em cinema ou televisão não pode morar na Zona Norte?

APRESENTADOR: Claro que pode, mas respeitando os hábitos e os costumes da Zona Norte.

Para fundamentar seu argumento, o apresentador mostra uma entrevista gravada com um morador da Penha que pede, em nome de todos os moradores da região, que a atriz mude-se do bairro, para que a moral da família brasileira e os bons costumes sejam preservados, ao que Marlene prontamente responde: “Esse aí é casado e deu em cima de mim desde que cheguei no bairro!” Além disso, o programa também mostra fotos tiradas por um vizinho na casa de Marlene, sem sua autorização, na qual aparece seminua. Revoltada com a invasão de sua privacidade, defende que estava em sua casa e tinha o direito de ficar à vontade sem ser observada e fotografada por um vizinho tarado. Em uma espécie de luta com as câmeras, parecida com a cena em que ela ginga enfrentando os policiais na Penha, Marlene se levanta da cadeira e começa a apontar o dedo para as câmeras da Globo que a estão cercado, e conta os “podres” da vizinhança, que não tem moral para julgá-la. Nesse ponto, o apresentador começa a fazer sinal para que ela se controle e Marlene grita dizendo que “não adianta fazer sinal”. A câmera de Roberto Santos filma o apresentador e vemos este plano:

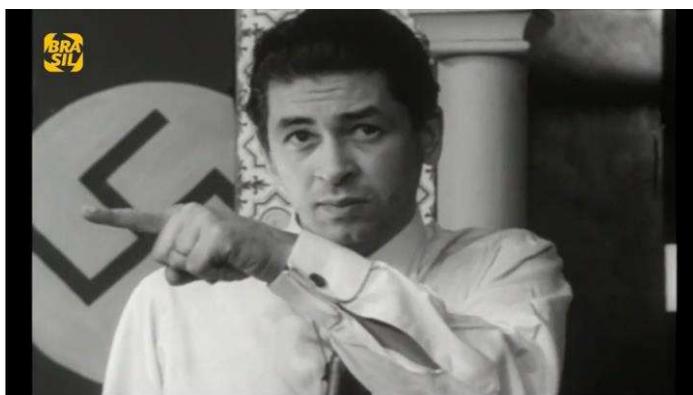


Figura 14 - Suástica no plano de fundo do estúdio

Uma suástica aparece no plano de fundo do programa, elemento que interpreto como uma clara analogia que Roberto Santos faz da mídia a um regime totalitário, fascista, vendido e, à época, subordinado à ditadura militar, que usa o poder que tem para manipular as massas, disseminar preconceitos e dar voz somente a quem lhe interessa. Assim, ao se revoltar, Marlene é ameaçada de ser cortada. Vê-se obrigada a limitar sua fala, mas não deixa barato:

MARLENE: “Olha, eu não vou continuar senão vocês me tiram do ar, mas uma coisa eu quero falar: eu ganhei uma oportunidade, me agarrei nela, quis acertar a cabeça, mas que oportunidade que nada! Meu carro tá quebrado, perdi o emprego, tenho que mudar de casa... E não adianta

ficar mentido que vão me ajudar, que vão resolver, que vão salvar, tudo conversa, papo. Cada um tá pensando em quebrar os próprios galhos!

APRESENTADOR: Para! – adverte uma última vez

MARLENE: Não paro não, eu vou falar, eu vou dizer! Cara não sabe o que é ter fome, não sabe o que é dormir com quem a gente não gosta. Não sabe! Aqui pra vocês!



Figura 15 - Marlene dando uma "banana" para o público

A cena é cortada e vem o letreiro “TV GLOBO apresentou: Rio Verdade”. O programa acaba e entra um plano geral aéreo com a imagem do Cristo Redentor e a trilha sonora: “Cidade maravilhosa, cheia de encantos mil. Cidade maravilhosa, coração do meu Brasil...”, em claro tom de ironia. O filme termina como começa: com imagens do Cristo Redentor e palavras de exaltação da Cidade Maravilhosa, só que, desta vez, com intenso sarcasmo, dada a verdadeira desconstrução que Roberto Santos faz do ideal que ronda o Rio de Janeiro. Assim, o episódio do diretor acaba sendo, além de uma crítica à cidade maravilhosa e à ideia de mulher carioca, também uma alfinetada no próprio longa, em que Fernando de Barros e Walter Hugo Khouri dirigem episódios sem crítica alguma em relação ao tema “mulher carioca”. No episódio de Roberto Santos podemos ver diferentes elementos que definem a mulher carioca para as massas. “Marlene é legítima representante da beleza carioca”, afirma o narrador. Branca, loira e de padrões europeus, Marlene está no lugar errado: vive na Zona Norte, lugar de gente anônima, negra, pobre. Mais uma vez, o padrão da “mulher carioca” em nada se parece com a maioria da população que vive no Rio de Janeiro, de origem negra e mestiça. Essa dualidade entre Zona Norte e Zona Sul é muito bem expressa no filme, e a “banana” que Marlene dá para o público é um verdadeiro grito de libertação, de quem não quer ser encerrada nesses estereótipos. Uma mulher que está cansada de representar a “legítima mulher carioca”, que cansou-se de julgamentos, de ter que fazer malabarismos para andar na corda bamba entre a santa e a puta,

que não quer mais que lhe digam quem ela é ou o que deve fazer. Financeiramente, também não recebeu o retorno que esperava com a vida de atriz, ao contrário, passou fome, foi obrigada a ter relações sexuais com quem não queria para conquistar algum espaço. Por trás do glamour aparente de atriz, o que vemos é uma mulher explorada, mal tratada, com sua privacidade violada, usada para deleite do público.

Se na chanchada e em muitos filmes de comédia brasileiros até então víamos um padrão estereotipado de mulher carioca, a todo momento exaltado, no episódio de Roberto Santos em *As cariocas* temos uma comédia com forte crítica a esse estereótipo, com uma desconstrução em camadas. Cada parte que compõe esse ideal de mulher é pouco a pouco sendo desmontada, revelando a verdade dos bastidores: nenhum glamour, exploração e misoginia. Fica a crítica do diretor paulista: talvez a cidade maravilhosa não seja tão maravilhosa assim...

A partir de agora, depois de ter me debruçado sobre as representações da mulher carioca no cinema brasileiro até a década de 1960, nos capítulos que se seguem buscarei pensar e analisar como as diretoras de cinema da cidade do Rio de Janeiro têm representado as mulheres cariocas em seus filmes, dos anos 2000 até 2015, ou seja, durante 1 década e meia. Ao pensar seus filmes e entrevistar essas diretoras, buscarei compreender como as cariocas tem falado sobre si mesmas no cinema brasileiro. Como se veem? Em que forma e cores se pintam e se enquadram? Como têm se representado? Que narrativas protagonizam? Começarei apresentando as diretoras e os filmes escolhidos para o estudo e o porquê de tais escolhas, para em seguida aprofundar-me na discussão.

2 Cap. II – Metodologia e processos de escrita e construção fílmica

2.1 – O recorte temporal e a escolha das cineastas

Escolhi como recorte para esta pesquisa mulheres cariocas que dirigiram longas metragens ficcionais no período de 2000 a 2015. Considero que o termo cineasta/diretora carioca refere-se, neste contexto, a toda e qualquer mulher que tenha assumido o comando do olhar cinematográfico em obras produzidas na cidade do Rio de Janeiro, podendo elas terem nascido ou não na cidade, mas que tenham suas produções feitas neste local e sejam, de alguma forma, por ele atravessadas.

O período escolhido (2000 a 2015) se justifica pelo desejo de pensar narrativas mais contemporâneas, influenciadas pelo advento do cinema digital, com foco na construção das personagens femininas, aspecto que pode ser mais bem observado nos filmes de ficção. Da mesma forma que, no capítulo anterior, tratei das representações das mulheres cariocas em filmes ficcionais, aqui me ateno ao mesmo recorte, agora buscando como sujeitos das falas as próprias mulheres cariocas e não mais o que os outros (os diretores homens) disseram sobre elas. Contudo, ainda sim, são imagens que dialogam com aquela trazida pelo diretores homens no primeiro capítulo, por isso também sua importância.

É importante que os estudos de gênero se debrucem sobre a produção cinematográfica feminina, como tem acontecido cada vez mais intensamente nos últimos anos, dada a ocultação dessa produção no audiovisual ao longo da história e a priorização do olhar masculino no cinema como um olhar universal e universalizante. Estudar a produção de mulheres é trazer à tona aquilo que foi por séculos silenciado. Não se trata, em absoluto, de buscar uma essência sobre o olhar feminino, o que só poderia cair em determinismos. Trata-se de pensar o cinema como uma produção artística atravessada pela subjetividade, marcada pela experiência de estar no mundo. Dessa forma, o cinema feito por mulheres é impregnado por subjetividades que experimentaram, das mais diversas formas e perspectivas, as opressões de gênero advindas do sistema patriarcal e ocidental. Como diria Célia Selem:

Analisar o trabalho das mulheres detrás das câmeras, registrando subjetividades femininas, torna-se, portanto, uma escolha política, pois diz respeito à possibilidade de localizá-las como sujeitos de seu próprio discurso, capazes de compartilhar experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. Como disse Scott, “reivindicar a atuação das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros” (SELEM, 2013, p. 14).

Uma observação importante, entretanto, é que não basta haver uma mulher no comando do olhar cinematográfico para que o filme seja considerado uma obra que vai na contracorrente da lógica patriarcal, já que a percepção dessas opressões não está completamente determinada pelo sexo ou pelo gênero, mas pela subjetividade sensível ao peso do machismo na nossa cultura. É comum, inclusive, que muitas mulheres do audiovisual não gostem de assumir-se como feministas ou protagonistas de um “cinema feminino”. Esse incômodo geralmente advém do fato de que “filme de mulher” sempre foi considerado algo menor, e estas não queriam estar reduzidas ao que considerariam uma espécie de “gueto da estética feminina”. Seria absurdo, por exemplo, pensar em festivais de filmes exclusivamente masculinos, com o objetivo de inclusão, como acontece com os festivais de filmes de mulheres, já que o masculino é considerado, na nossa sociedade, o universal, o comum, o primeiro. Todos os festivais de cinema já são um esbanjamento de obras feitas por homens, enquanto nós, mulheres, ainda precisamos de iniciativas de coletivos e políticas públicas para que nossos filmes sejam produzidos e vistos.

Porém, mesmo que muitas artistas se incomodem em fazer parte de uma certa categoria, ou mesmo se recusem a denominarem-se feministas, é fato que ocupam um lugar que foi durante muito tempo negado às mulheres. Não pretendo me aprofundar aqui na discussão sobre a diferença entre arte feminina e arte feminista, pois, ao meu ver, não existe essa diferença. Toda mulher que ouse levantar a sua voz e ocupar um lugar que historicamente não lhe foi destinado já está agindo de forma feminista, mesmo que sua arte não possua um caráter denunciante. É comum que se esperem que mulheres falem de mulheres, que negros falem de negros, que LGBTs falem de LGBTs, mas nem todo produto artístico ou científico feito por minorias precisa ser restrito ao seu próprio universo, ou uma mulher só teria legitimação para falar de mulheres, enquanto aos homens é permitido falar de tudo o que existe no mundo? É rotineiro o relato de colegas mulheres da academia que, ao pesquisarem temas diferentes do feminismo (e mesmo temas afins), são desmerecidas e invisibilizadas por seus colegas homens. Eles as desafiam, as provam, as deslegitimam. Queremos, como eles, poder pesquisar e criar sobre qualquer coisa, e sermos igualmente vistas e ouvidas. Nossas reflexões não são menos importantes só porque não estamos a falar de mulheres. Porém, enquanto muitas vezes preocupamo-nos em refletir o feminino, pouco encontramos acadêmicos preocupados em refletir o masculino. A masculinidade cisgênera ainda é um assunto pouco debatido, apesar de crescente. Se a opressão patriarcal marca as mulheres, também não marca os homens? A doutora em psicologia social pela USP e diretora executiva do CEERT (Centro de Estudos das

Relações de Trabalho e Desigualdades), Maria Aparecida da Silva Bento, fez uma declaração interessante:

Eu tinha uma crítica ao Florestan Fernandes, por quem a gente do movimento negro tem o maior respeito. Ele dizia que a escravidão marcou o negro, que tinha dificuldade de atuar como um homem livre por causa da escravidão. E eu pensei ‘como é que ele não diz que marcou o branco, que ficou tantos anos escravizando, estuprando?’¹⁷

E eu pergunto o mesmo sobre os homens cisgêneros. Como não pensar que o lugar de opressor não marcou suas subjetividades? E por que isso não é tão discutido entre eles? Bem, não cabe aqui procurar respostas para estas perguntas, ou teríamos outra dissertação a ser escrita. Então, voltemos aos postos.

Esta pesquisa foi feita a partir do banco de dados da Ancine, o OCA (Observatório do Cinema e do Audiovisual) e do e-SIC, Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão. Por isso, é importante ressaltar que os dados aqui apresentados não incluem longas-metragens ficcionais que não constem nestes registros, ou seja, que estiveram fora de circulação nas salas de exibição do país. Ou seja, é relevante pensar que além das cineastas que aqui serão citadas há, sem dúvida, muitas outras ainda mais marginalizadas, que sequer conseguiram ter seus trabalhos exibidos ou mesmo finalizados. Sem contar as diretoras de documentários e curtas metragens, que são maioria. Infelizmente, a atuação das mulheres como diretoras de cinema é muito menos expressiva quando falamos de filmes ficcionais de longa metragem, embora estes sejam os filmes mais vistos pelo público e os que mais tem espaço nas salas de exibição.

Em minha pesquisa constatei que, no período mencionado, dos 347 longas metragens ficcionais produzidos no Rio de Janeiro, apenas 59 deles tiveram participação de mulheres na direção, o que corresponde a aproximadamente 17%, contra 83% de participação masculina. De 2000 a 2015, temos 34 diretoras cariocas, mas somente 12 delas dirigiram mais de um longa, sendo que aquelas que mais produziram no período foram Cristiane D’Amato e Tizuka Yamasaki, ambas com um total de 4 obras. Depois, temos Lúcia Murat, Ana Carolina, Betse de Paula, Julia Rezende, Sandra Werneck e Rosane Svartman, todas com 3 filmes produzidos no período. Com dois longas temos Malu de Martino, Isa Abulquerque, Monique Gardenberg e Carla Camurati. Com apenas um longa: Juliana Wanderley Reis, Christiane Jatahy, Cecília Amado, Marina Meliande, Luciana Bezerra, Manáira Carneiro, Daniela Thomas, Cynthia Sims, Samanta Ribeiro, Clarissa Appelt, Mini Kert, Carolina Jabor, Sandra Kogut, Maria Letícia,

¹⁷ Entrevista concedida ao UOL. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/branquitude/#gente-branca>

Eliane Fonseca, Alice de Andrade, Helena Solberg, Leila Hipólito, Mara Mourão, Florinda Bulkan, Ana Maria Magalhães e Tânia Lamarca.

As duas diretoras que mais dirigiram filmes, não por coincidência, são também as que mais tem filmes comerciais em suas produções. Produtoras grandes como Globo Filmes, Paramount, Warner, Disney e Fox produziram boa parte dos filme de Cris D’Amato e Tizuka Yamasaki. Julia Rezende, outra diretora que, atualmente, é uma das que mais produz no Rio de Janeiro, é filha do cineasta Sérgio Rezende e da produtora Mariza Leão. Grande parte de seus filmes são produzidos pela parceria da Downtown com a Paris filmes, que costumam apostar em comédias ao produzir longas-metragens brasileiros. Ou seja, quem nasce em berço privilegiado também sai na frente.

Segundo Marcio Fraccaroli, diretor geral da Paris Filmes, “As comédias sempre vão bem no Brasil, já filme de terror não tem muito mercado por aqui”. Assim como a Disney é referência em animação, Paris e Downtown tentam se firmar com comédias. Seguindo a cartilha americana, investem em filmes de comédia continuados, como *De Pernas pro Ar 2* (Roberto Santucci, 2012) e *Até Que a Sorte nos Separe 2* (Roberto Santucci, 2013). “Contando só filmes brasileiros, a nossa fatia de mercado está em 60%”, diz Wainer, diretor da Downtown, em entrevista concedida ao Estadão no ano de 2014¹⁸.

Um levantamento da Ancine, publicado na Folha de São Paulo em 2014, revelou dados alarmantes: das 400 produtoras brasileiras que captaram recursos de 1995 a 2012, apenas 10 delas foram responsáveis por 61% da renda arrecadada pelo cinema nacional. Dessas, 6 estavam entre as que mais receberam fundos públicos. Dentre as produtoras que mais recebiam estavam, por exemplo: O2 filmes, Globo Filmes, Conspiração Filmes.¹⁹

Quando procurada pelo jornal Folha de São Paulo, em 2014, para ser questionada sobre estes dados, a Ancine respondeu que a pesquisa estava desatualizada e não refletia mais a realidade brasileira. Infelizmente não é o que vemos, já que até hoje são algumas poucas produtoras que recebem as maiores parcelas de incentivo. Uma matéria recente, de janeiro de 2018, publicada na Revista de Cinema, apontou que A Downtown/Paris é a distribuidora que mais lançou filmes brasileiros no Circuito Spcine de salas, em 2017. Ao longo de todo o ano, foram exibidos 41 longas-metragens nas telas paulistanas independentes e 13 deles eram do consórcio das duas empresas, o que representa 31,70%. Logo na sequência, aparece a Vitrine

¹⁸ Fonte: <http://economia.estadao.com.br/noticias/negocios,brasileira-paris-filmes-enfrenta-os-grandes-estudios,176957e>

¹⁹ Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1493519-dez-produtoras-concentram-34-das-verbas-para-filmes-nacionais.shtml>

Filmes, com 12 filmes (29,26%), que tem lançado filmes importantes para o cinema nacional, inclusive vários dirigidos por mulheres. Se compararmos com os dados oficiais da Agência Nacional do Cinema (Ancine) referentes à participação da renda pelas distribuidoras que lançaram títulos brasileiros em 2016, podemos verificar que a Downtown/Paris lidera o ranking, com 82% do mercado(o que demonstra um crescimento, se compararmos ao ano de 2014, quando a Downtown/Paris afirmava obter 60% do mercado).²⁰

O grande problema é que as produtoras que mais produzem possuem maior pontuação na Ancine, podendo captar mais recursos, ou seja, cineastas e produtoras iniciantes acabam desbancados. Outro entrave é o fato de que o principal mecanismo de financiamento no Brasil é o fomento indireto, via leis de incentivo, ou seja, o governo permite que empresas privadas destinem uma parte de seus impostos para produções cinematográficas. Nesse caso, são as empresas que escolhem em quais projetos irão investir, e não é vantajoso aos empresários vincularem-se a projetos pequenos que não deem visibilidade aos seus negócios, ou que tenham divergências ideológicas de seus interesses. Assim, os filmes comerciais de grandes produtoras, que terão grande alcance de público, é que acabam recebendo maior investimento. As produtoras menores e com projetos mais alternativos saem em cruel desvantagem.

A análise da produção cinematográfica realizada por mulheres também não pode ser percebida fora desse contexto. O cinema, além de ser uma forma de expressão artística, é também uma indústria, e como tal, sujeita às leis de mercado. Assim, um filme dirigido por uma mulher que tenha maior apelo comercial, produzido por uma grande produtora, também terá maior sucesso de bilheteria e, portanto, maior visibilidade. Hoje, as mulheres que dirigem comédias, gênero fílmico mais bem aceito no Brasil, são também as que mais fazem filmes, como é o caso, na cidade do Rio de Janeiro, de Cris D'Amato e Julia Rezende, as quais mencionei anteriormente.

Para Catherine Bloch (2007), subdiretora de investigação na Cineteca Nacional do México e secretária executiva da mostra Mulheres en cine y la television, a invisibilização da atuação das mulheres detrás das câmeras está atrelada ao processo de industrialização do cinema. Segundo ela, no início do século passado, as mulheres trabalhavam com os homens em igualdade de circunstância nessa área, porque o cinema ainda era feito de forma artesanal. Quando se torna indústria, a mulher é relegada porque fazer cinema passa a ser uma atividade rentável. Ter o nome nos créditos de um filme significava dinheiro e reconhecimento. É comum,

²⁰ Fonte: <http://revistadecinema.com.br/2018/01/downtownparis-e-a-distribuidora-que-mais-lancou-filmes-brasileiros-no-circuito-spcine-em-2017/>

na história do cinema, que mulheres tenham sido invisibilizadas nos créditos de filmes, ou mesmo que tenham dirigido obras as quais a autoria tenha sido creditada a um homem.

Assim, é interessante pensarmos: como seria possível subverter a lógica patriarcal no campo do audiovisual sem romper com o esquema mercantilista da indústria cultural? Será que filmes feitos por mulheres, mesmo quando produzidos para obter lucro, podem romper com essa lógica? Para refletir sobre essas e outras questões é que fui em busca de entrevistar cineastas cariocas, algumas das mais atuantes do período estudado, a fim de entender como suas produções, mais comerciais ou mais autorais, tem se constituído. Como suas subjetividades atravessam suas obras para construção das personagens femininas, seja para um grande público, ou para circuitos mais alternativos?

As diretoras escolhidas para serem entrevistadas foram: Betse de Paula, Malu de Martino, Cristiane D'Amato, Helena Solberg, e Lucia Murat. Preocupei-me em escolher tanto diretoras de filmes autorais, como Lucia Murat, Malu de Martino e Helena Solberg, quanto diretoras de filmes mais comerciais, como Cristiane D'Amato. Betse de Paula é uma diretora que transita entre as duas linguagens, realizando documentários mais autorais como *Revelando Sebastião Salgado* (2013) e o mais recente *Desarquivando Alice Gonzaga* (2017), sobre a filha de Adhemar Gonzaga, cineasta que fundou a primeira produtora de cinema no Brasil, a Cinédia, e também obras mais comerciais como os longas de ficção *Vendo ou Alugo* (2013) e *O casamento de Louise* (2001). Infelizmente, não conseguimos filmar a entrevista com a Lucia Murat a tempo da finalização da dissertação, devido a um problema de saúde da mesma.

Importante frisar que, das cineastas escolhidas, nenhuma delas é negra. Não existe nenhuma diretora negra que tenha lançado um longa-metragem ficcional feito na cidade do Rio de Janeiro nos últimos 34 anos, e até muito recentemente nem mesmo em qualquer outro lugar do Brasil. É com o filme *Café e Canela*, dirigido pelos estreantes Glenda Nicácio e Ary Rosa, lançado no circuito comercial em agosto de 2018 que, finalmente, temos a quebra desse jejum histórico²¹. Trata-se de uma ficção filmada no interior da Bahia, com elenco majoritariamente negro e com uma mulher negra, Glenda, na direção. A última vez que uma mulher negra assumiu a direção de um longa ficcional no Brasil foi em 1984, com o filme *Amor Maldito* de Adélia Sampaio, obra que narra a história de um conturbado romance entre duas mulheres, sendo também o primeiro filme a construir um drama lésbico no cinema brasileiro.

²¹ Fonte: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/25/A-relev%C3%A2ncia-do-filme-%E2%80%98Caf%C3%A9-com-Canela%E2%80%99-segundo-este-cr%C3%ADtico?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=153521937

Uma pesquisa feita pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gema), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)²², constatou que, dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002 e 2012, totalizando 218 longas metragens de ficção e 225 diretores, apenas 13,7% deles eram mulheres, contra uma porcentagem de 86,3% de homens. Quando se trata de cor da pele, a situação fica ainda mais alarmante: 97% dos diretores são brancos, 1% cor amarela e somente 2% de pretos ou pardos. Quando as variáveis de cor e gênero são consideradas em conjunto temos total exclusão das mulheres pretas ou pardas na direção e roteiro.

Infelizmente, estas estatísticas tão desiguais só começaram a receber atenção dos órgãos competentes há pouco tempo. Somente em janeiro de 2018 a ANCINE lançou os resultados de sua primeira pesquisa sobre o audiovisual brasileiro a apresentar recortes de cor e raça. A conclusão do estudo, intitulado *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*²³, trouxe à tona a realidade que muitas mulheres do audiovisual já sentiam na pele: o mercado cinematográfico brasileiro é uma indústria protagonizada por homens brancos. Dos 142 longas-metragens brasileiros lançados (nas categorias ficção, animação e documentário) comercialmente em 2016, 75,4% deles foram dirigidos por homens brancos, enquanto as mulheres brancas assinaram a direção de 19,7%. Apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros e nenhum filme foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra. A intenção, segundo o Ministério da Cultura²⁴, é que, deste estudo, surjam políticas afirmativas no audiovisual brasileiro para que mulheres e negros tenham condições de serem realizadores e realizadoras, possibilitando assim uma diversificação na produção audiovisual nacional com obras que reflitam a imagem e a realidade da maioria da população. Assim, a última Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção para Cinema 2018, lançada pelo Ministério da cultura, no dia 19 de março de 2018, apesar de se propor inclusiva, trouxe diversas contradições. Os editais previam as cotas apenas na segunda etapa de seleção, sem a utilização de nenhum fator indutor na primeira etapa, o que já excluiria muita gente logo de primeira instância. Além disso, havia

²² CANDIDO, Maria R. et al. (2014): “A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”. Textos para discussão Gema, n.6. Rio de Janeiro. [Disponível em: https://www.academia.edu/29441986/_A_Cara_do_Cinema_Nacional_g%C3%AAnero_e_cor_dos_atores_diretores_e_roteiristas_dos_filmes_brasileiros_2002-2012_.Texto_para_Discuss%C3%A3o_GEMAA_n.6_2014]

²³ Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>

²⁴ Fonte: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883

um edital com demasiada destinação de recursos para projetos de um mesmo tema datado, prevendo investimento em 35 projetos relacionados à temática de 200 anos da Independência do Brasil, o que pode ser considerado um número exagerado e desconectado da realidade da indústria audiovisual brasileira. A temática escolhida para o edital parece-me conservadora, quando pensamos no contexto em que se deu a independência do Brasil, e contraditória, principalmente quando estamos falando de editais que deveriam incluir mais mulheres e pessoas negras, ou seja, que deveriam dar liberdade para que estes grupos pudessem abordar temáticas caras às suas condições sociais/culturais e quaisquer outros temas que lhes interessem.

Assim, dada a exclusão ainda brutal a que estão submetidas as mulheres negras no audiovisual, para estudar suas produções seria necessário usar outros parâmetros que não o cinema comercial. Teríamos de nos aprofundar em filmes de curta metragem e vídeos, preferencialmente documentais, que é onde podemos ver alguma representatividade negra e feminina.

Ou seja, em um país onde pessoas negras correspondem a 54% da população e mulheres (brancas e negras) a 51,5%²⁵, as produções cinematográficas que recebem financiamento público e distribuição comercial ainda são dirigidas e roteirizadas majoritariamente por homens brancos, enquanto algumas poucas mulheres brancas de classes mais favorecidas conseguem uma pequena fatia desse bolo.

Das cineastas negras que dirigiram curtas metragens no Brasil, cabe citar algumas como: Lilian Solá Santiago, Sabrina Fidalgo, Yasmin Thayná, Everlane Moraes, Renata Martins, Viviane Ferreira, Carmem Luz, Camila de Moraes, gaúcha que também dirigiu em 2017 o longa documental *O caso do homem errado*, Maria Angelica Lemos, Raquel Gerber, Larissa Fulana de tal, entre outras. No Rio de Janeiro, a única mulher negra a dirigir um longa documental foi Carmen Luz, com sua obra intitulada *Um filme de dança* (2013), que revela a situação dos dançarinos negros no Brasil e o histórico da dança negra no país.

Entretanto, nesta pesquisa, me limitarei no diálogo com as cineastas cariocas que mais tiveram alcance de público entre 2000 e 2015, primeiramente pelo recorte escolhido – longas metragens ficcionais, devido ao interesse na construção das personagens, e segundo porque, embora este não seja um estudo de recepção, acho interessante pensar obras e diretoras que conseguiram, de alguma forma, serem notadas no circuito comercial e como impactam, ou não, este cinema.

²⁵ Fonte: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: Síntese de indicadores 2015 – PNAD. Rio de Janeiro, 2016.

2.2 O processo de escrita

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

Glória Anzaldúa

É com o desabafo de Gloria Anzaldúa em sua *Carta para Mulheres escritoras do Terceiro Mundo* que inicio este texto. A carta foi escrita no dia 21 de maio de 1980, há quase exatamente 38 anos. Hoje é dia 16 de maio de 2018, precisamente 15:43. Estou acordada desde as 8:00, e desde então tento começar este parágrafo. Vou à cozinha, faço vitamina de abacate, passo um café, como um pedaço do pão que sobrou de ontem, faço carinho na gata, rodopio a gata no sol da manhã que invade a sala pela fresta da cortina. A gata pula do meu colo, quer agarrar o reflexo de luz que dança no chão de madeira. Vou para o quarto, olho a mesa de estudos, tem pontas de cigarros para todos os lados, livros abertos e grifados, pensamentos soltos anotados em um caderno do ano passado, o qual ainda sobraram folhas livres e as reaproveito.

Tiro a bagunça de cima da cadeira e coloco em cima da cama. Sento. Respiro. Suspiro. Abro o documento do word onde está a dissertação. Levanto. Vou até a cozinha, tomo um copo de água com o qual engulo meu antidepressivo. Fumo um cigarro na área de serviço enquanto fito o cesto transbordando de roupas sujas. Não as lavo. Encho outro copo d'água e vou até a janela na esperança de ainda salvar o pé manjerição quase sem vida. Talvez ele se recupere, penso. Será que ponho água no cacto da mesinha? Acho que não precisa. É, não precisa. Volto para o quarto, olho para a mesa: a dissertação na tela luminosa do computador. A gata no parapeito da janela observa os passarinhos no céu azul com seus olhos profundamente amarelos. Minimizo o documento do word, abro o Facebook, faço um post sobre alguma coisa engraadinha, talvez cachorros que falam “mamãe”. Preciso escrever essa dissertação, estou atrasada com a entrega, amanhã eu trabalho, não terei tempo. Dez páginas hoje, pelo menos, só então poderei dormir. Sinto cansaço, a noite foi agitada, dormi mal, uma porção de pesadelos. Esse remédio me dá sono. Mais café. Talvez um cochilo de meia hora. Deito com a gata, fecho as cortinas, quero fingir que o mundo não existe. Quando levanto não sei se faço o almoço ou se peço qualquer coisa no delivery. Acabo comendo outro pedaço de pão com maionese, não posso mais perder tempo. Vamos lá!

Quantas vezes me peguei perguntando a mim mesma: “quem eu penso que sou para usar escrever qualquer coisa academicamente? Ou mesmo artisticamente?” São poucas as nossas referências femininas, tanto na ciência quanto na arte. Vejo os meus colegas homens, sempre tão orgulhosos do que fazem! Quando eles falam as pessoas escutam; nós precisamos gritar, nos impor, mostrar todas as provas para legitimar o que falamos. Somos policiadas a todo momento, nossos corpos e nossas falas. Quem somos nós que não fomos permitidas dizer? O próprio processo de pesquisa e escrita desta dissertação colocou-me em confronto com diversos medos e inseguranças. Há um poder em minhas mãos e ao mesmo tempo um medo de administrá-lo. O medo levou-me ao pânico e o pânico ao confronto inevitável comigo mesma e com o mundo. Quanto mais eu fugia, maior o medo se tornava, mais monstruoso o ato de olhar-me e olhar para o que escrevo assustava-me. O medo foi diminuindo ao passo que eu o observava de volta, uma parte a cada vez, cada dia um pouco mais... Primeiro uma mão, depois um braço, a cabeça, talvez um dia um corpo todo...

Lembro-me de um sonho que eu sempre tinha quando criança: um monstro me perseguia no parquinho em que eu brincava. Eu corria desesperadamente; eram muitas noites de puro terror fugindo deste monstro. Foi assim por muitos anos, até que um dia eu tive uma ideia, virei para ele e perguntei, finalmente, o que é que ele queria. E ele respondeu: “só queria brincar com você”. Acordei na mesma hora. Nunca mais sonhei com o monstro.

Pensei muitas vezes se eu deveria expor aqui este processo de escrita da dissertação, este pecado metalinguístico, se eu não deveria ser mais imparcial, como defendem alguns acadêmicos. Mas Anzaldúa me deu este conselho: “Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico.” (2016, p. 20) Talvez seja essa a relevância de dizer algo do lugar, espaço e tempo em que ocupo: não sacrificar a minha voz, que nunca deixará de sair com algum engasgo na garganta.

Falo sempre do meu lugar: de mulher, mas de mulher branca, de classe média. Isto estará aqui comigo em tudo que faço e não pretendo escondê-lo: minhas dores e meus privilégios. Rejeito o universalismo e a suposta neutralidade masculinista que nunca revela de onde fala, de que lugar no espaço e no tempo levanta a sua voz, de que subjetividade se erguem seus alicerces e suas fragilidades. A voz masculina se disfarça de uma voz universal, como a de um Deus imparcial e onipresente. Talvez, a própria escrita acadêmica ainda seja algo por demais engessado, com vozes universalistas que não sabemos ao certo por quais ventos sopram, de qual direção... Isto acontece em diversos campos do saber. A própria Simone de Beauvoir fez

uma crítica à visão masculinista do saber, mais especificamente na psicanálise, em entrevista com a jornalista Alice Schwarzer (1985, p. 87):

Além disso, há outra coisa que eu gostaria muito de fazer se hoje tivesse 30 ou 40 anos: um trabalho sobre a psicanálise. Não partindo de Freud, mas retomando o caminho de um ponto de vista feminista: segundo a visão de uma mulher e não de um homem. Não o farei. Não me resta tempo suficiente. Será um trabalho para outras mulheres.

Penso que a escrita acadêmica tem passado por um processo parecido na contemporaneidade, dado o fato de que mulheres, negros e população LGBTQ+ tem tido mais espaço na academia para estudarem também os temas pertinentes às suas realidades, temas que foram por séculos negligenciados. Isso traz à escrita o sujeito em primeira pessoa, que finalmente tem algum poder de voz para deixar de ser somente objeto de estudo de terceiros. Saímos de um passado cruel e ignorante da ciência, em que, por exemplo, cientistas homens faziam estudos de craniologia a fim de provar que negros e mulheres eram inferiores intelectualmente, para uma realidade em que estes grupos enfim conquistam algum espaço, mesmo que ainda pequeno, para produzirem arte e ciência, o que também não deixa de mudar a forma de fazê-los. Ou seja, há mudanças importantes não só no conteúdo, mas também na forma como se transmite esse conteúdo. Se o que a arte e a ciência dizem têm mudado a medida que artistas e pesquisadores, antes marginalizados, agora conseguem produzir nestes campos de saberes, também a forma de fazê-los tem assumido novas características, como a presença da primeira pessoa do singular e a valorização da subjetividade.

Além disso, o processo de escrita, no caso deste mestrado, é também de escrita criativa. Tive de pensar em uma proposta filmica, algo que misturasse o que aprendi nas minhas pesquisas com a minha subjetividade artística. Tudo aqui é metalinguística: escrever falando sobre a escrita, filmar discutindo o ato de filmar, filmar mulheres que filmam mulheres. Um espelho dentro do outro. Se fosse um Narciso, talvez não conseguisse mais parar de olhar para estes espelhos, absolutamente encantado. Mas eu mesma quase desisto, quase os quebro em mil pedacinhos, toda vez que os encaro.

Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. [...] Isso, creio, é uma experiência muito comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo do outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres. (WOOLF, 2012, p.16-17)

Respiro fundo e sigo, mas ainda com este ímpeto autodestrutivo. Levantando e caindo, fechando e abrindo os olhos. Às vezes é preciso deixar que as mãos façam algo por elas mesmas,

quase como se fossem uma parte separada do corpo, mas parida dele. As mãos – a linha limítrofe entre mim e o mundo, uma fronteira esfumada, a ponta de um galho que, de certa perspectiva, parece tocar o céu - a linha fina que dói, que seca, que floresce entre as nervuras, que treme e que persiste. “Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.” (ANZALDÚA, 2016, p. 19)

2.3 A construção do filme

2.3.1 Argumento, sinopse e roteiro

Como é proposta da linha de pesquisa em que me encontro neste programa de Pós-Graduação, a linha de Estudos dos Processos Artísticos, coube também, como parte da minha formação, compor uma obra artística que fosse resultado de minhas pesquisas. Minha escolha foi fazer uma mistura de documentário com ficção, na qual as próprias entrevistadas criassem, no diálogo comigo, o roteiro para a parte ficcional.

Em primeira instância a ideia era escrever uma pequena cena em que a protagonista fosse uma mulher carioca, e cada diretora deveria dirigir a cena conforme achasse melhor. A ideia necessitaria de recursos financeiros para a locação de um estúdio, além de tempo e, principalmente, disposição e boa vontade das diretoras para embarcarem em minhas ideias. Assim, tão logo a ideia veio, tão logo foi embora. Tínhamos de fazer algo mais viável. Foi então que cheguei à resolução final: faria as entrevistas com as cineastas e, no final da conversa, lhes apresentaria um pequeno roteiro com uma história sem conclusão, a qual cada uma deveria dar uma continuidade. Assim, as cenas documentais poderiam facilmente ser gravadas com o equipamento que possuo, e depois eu buscaria financiamento para a parte ficcional, que eu mesma filmaria, ao invés das diretoras. Cada uma delas contaria uma história, e eu dirigiria as cenas. Antes de entrar em contato com as cineastas, fui desenvolvendo as ideias. Primeiro escrevi a sinopse, que se apresenta a seguir.

Sinopse: Cinco diretoras de cinema cariocas, Helena Solberg, Betse de Paula, Cris D’Amato, Malu de Martino e Lucia Murat são entrevistadas sobre a construção das personagens femininas em seus filmes. Durante a conversa são instigadas a dar continuidade a uma história inacabada: uma mulher emerge nua do mar de Copacabana com uma bagagem. Não se sabe de onde ela veio, e as câmeras de televisão começam a chegar. O que há na bagagem? De onde ela

veio? Para onde vai? Cada diretora, dentro de seu próprio estilo de narração e filmagem, proporá histórias que construam e deem destino à protagonista, revelando pluralidades acerca do olhar feminino sobre uma personagem feminina.

Argumento: Este filme se propõe a escutar mulheres como sujeitos, produtoras de conteúdo e não apenas como objetos tantas vezes fetichizados pela indústria cultural. Ao entrevistar algumas cineastas cariocas atuantes na última década e meia, buscarei entender como elas constroem discursos em torno do imaginário da mulher carioca. O gatilho usado para esta conversa consiste em propor um pequeno roteiro para as entrevistadas, no qual a personagem central é uma mulher que sai nua do mar de Copacabana, carregando uma bagagem nas mãos. Cada diretora deverá dar uma continuação para a história, revelando possíveis destinos e motivações desta protagonista. Como é o seu corpo? De onde ela vem? Para onde está indo? O que carrega nas mãos? Por que está nua? Como as pessoas reagem ao vê-la? Cada diretora, dentro de seu próprio estilo de narração, criará uma personagem singular.

O que esta personagem representa? A verdade da mulher carioca, a sua essência, o que ela realmente é? Não, não busco neste filme respostas essencializantes, mas exatamente o caminho oposto, a pluralidade, a diversidade de visões e subjetividades. Se as mulheres cariocas foram tantas vezes usadas como mercadoria *made in Brazil* para vender nosso país no exterior, e tantas vezes suas vozes foram abafadas como sujeitos, a proposta aqui é que elas se assumam não como apenas seres que reproduzem, mas que também produzem significado, inclusive sobre seus corpos e individualidades.

As cineastas serão entrevistadas em seus locais de trabalho, em suas produtoras ou casas, onde seja possível fazer imagens de cobertura interessantes para o filme, revelando objetos pessoais e um pouco das histórias por trás da vida dessas diretoras, elementos que as tornem singulares, que façam delas também personagens com profundidade para o documentário. A entrevista não pretende ir direto ao assunto “mulheres cariocas” ou sequer problematizá-lo. Planejo que o roteiro lhes seja dado de surpresa durante a entrevista e que a resposta à sua continuidade seja a mais espontânea e livre possível. Elas não saberão que se trata de um documentário que aborda, de alguma forma, a imagética da mulher carioca, mas apenas que devem dar continuidade a uma história, como mote para um filme. A intenção de ocultar o tema do filme e da pesquisa se deve à preocupação de que este fato não oriente suas respostas, podendo induzi-las a um lugar comum da crítica, o que fugiria da proposta fílmica, já que a ideia aqui é que a criatividade e a subjetividade de cada diretora venham à primeiro plano, sem enfiamentos da abordagem.

O filme começará com uma cena carregada de ironia. Enquanto a música “Balanço Zona Sul” toca, mulheres de biquíni são filmadas no calçadão de Copacabana, somente da cintura para baixo ou de costas, assim como aparecem nos cartões postais da cidade. O sol está forte e a cena aparenta anunciar mais um filme elogioso à imagem senso comum de paraíso tropical, de belas mulheres e belos corpos que é o Rio de Janeiro. Um clima descontraído e alegre, ao estereótipo brasileiro, é colocado. Sambistas tocam na beira mar, as pessoas bebem cerveja, os corpos das mulheres são esculturais. Até que, enquanto a câmera faz um close nas nádegas de uma dessas mulheres, ela para de andar. A música para de tocar, como se o disco tivesse arranhado de repente, então esta mulher coloca as mãos na câmera e a puxa para seu rosto, olhando diretamente para o espectador. Um super close em seus olhos e um barulho de onda quebrando é tudo o que vemos e ouvimos.

O plano é cortado e seguimos para as entrevistas com as diretoras. A intenção é que as entrevistas comecem como uma conversa informal sobre a carreira de cada uma e as personagens femininas em seus filmes, até que em dado momento, de surpresa, eu sugira o roteiro que elas devem dar continuidade. Em paralelo, recriarei com atrizes a história ou partes da história que cada uma propuser, misturando documentário e ficção.

Pequeno roteiro para que as cineastas desenvolvam:

1 EXT. - PRAIA DE COPACABANA - DIA

Mulher nua emerge do mar de Copacabana com uma bagagem. As câmeras de televisão começam a chegar. As pessoas ao redor registram a cena com seus smartphones. Ouvimos a narração de um homem, como na cobertura jornalística do plantão da globo.

NARRADOR

Mulher nua surge das águas de Copacabana e choca banhistas!

A mulher ajoelha-se cansada e olha ao redor, cerrando os olhos por causa do sol e dos flashes. Apoiando-se na bagagem, faz um gesto como se fosse abri-la e....

2.3.2 Equipe, locação, equipamentos e abordagem das entrevistadas

A equipe de filmagem da parte documental da obra foi extremamente reduzida, apenas eu e uma parceira, Lais Castro, mulher negra, dançarina, performer e moradora da periferia do Rio de Janeiro. Lais abraçou o projeto pelo seu interesse em conhecer mais sobre os bastidores de uma produção cinematográfica, que não é, originalmente, sua área de atuação, e também pela sua admiração por cineastas como Helena Solberg e Lucia Murat, com as quais tinha o desejo de interagir e trocar experiências. Ninguém da equipe recebeu cachê, dada a total falta de verba do projeto, motivo pelo qual a equipe foi reduzida e os equipamentos menos sofisticados. Utilizamos duas câmeras DSLR Canon, uma T2i e uma T4i, além de dois microfones shotgun da Rode e dois tripés. As luzes utilizadas foram luzes naturais ou improvisadas dentro do próprio local. As entrevistas ocorrem nas residências e/ou produtoras das cineastas; não foi gasto dinheiro com locação e utilizamos material audiovisual próprio. Os custos maiores foram com deslocamento, transporte e alimentação.

Lais operou a segunda câmera (a câmera de corte), com a qual optamos por fazer planos mais fechados (closes e supercloses), utilizando lentes fixas de 40 e 50 mm, ora no tripé, ora na mão. Eu conduzi as entrevistas e operei a primeira câmera, que deixei fixa em tripé, geralmente em plano médio, com uma lente zoom de 18-55 mm.

O material colhido nas entrevistas será, em parte, apresentando em vídeo de 5 a 10 minutos durante a defesa da dissertação. Infelizmente, por falta de recursos, o filme ainda não foi concluído. Nossa perspectiva é de escrever um projeto e buscar editais de incentivo, através de parcerias com produtoras, para que a filmagem da parte ficcional, ou seja, dos roteiros propostos por cada cineasta, seja feita o mais breve possível. Necessitamos de verba para uma equipe maior, com profissionais especializados em cada área do audiovisual, além de equipamentos melhores, melhor controle de luz, de áudio e de movimentos de câmera em filmagem externa. Também é necessária verba para atores e atrizes. A equipe da filmagem documental foi 100% feminina e assim pretendo que continue, quando for dado seguimento ao roteiro ficcional e à finalização da obra em ilha de edição.

A aproximação com as cineastas foi feita através de contato com as respectivas produtoras de seus filmes, e as entrevistas foram realizadas entre o mês de novembro de 2017 e fevereiro de 2018. Todas as entrevistadas demonstraram-se extremamente disponíveis e abertas ao diálogo. Cada entrevista durou, em média, duas horas. Contudo, além das entrevistas gravadas em vídeo, também houve outros encontros importantes entre mim e elas, que relatarei

no próximo capítulo. Neste, farei uma análise aprofundada do diálogo que tive com as cineastas e a reflexão acerca dos processos que elas têm na construção de personagens femininas em seus filmes, além de pensar o meu próprio modo de construir e de olhar para essas personagens reais, as quais observei e recriei com o olhar de minha câmera.

3 CAP. 3 – O diálogo com as cineastas cariocas

3.1 – Cris D’Amato

Cineasta carioca nascida em 1963. Formada em jornalismo pela PUC-Rio em 1989, já estudava teatro paralelamente à faculdade e em 1991 montou sua própria companhia teatral, a Limite 151. Começou no cinema como assistente de direção, cargo em que ocupou em mais de 29 trabalhos, em filmes como *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2000), de Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, e *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho. Em 2007, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Sem controle* (2007). Em 2009, voltou a trabalhar com Daniel Filho como diretora assistente do longa-metragem *Chico Xavier* (2010). Depois engrenou trabalhos na direção de cinema em comédias românticas de grande sucesso de público, como *SOS - Mulheres ao mar* (2014). Hoje, é uma das mulheres que mais faz filmes no Rio de Janeiro.

Marcamos a entrevista com a Cris ao meio dia do dia 28 de novembro de 2017, em uma das produtoras na qual ela trabalha, a Ananã Produção. Cris chegou pouco mais de uma hora atrasada, com cara de sono, tinha acabado de acordar. Ao chegar, pediu desculpas pelo atraso, dizendo que tinha tomado um remédio para dormir e perdido a hora; também revelou ter dificuldades para dormir, pois “são muitos problemas na cabeça para resolver”, disse em tom descontraído, rindo. Tem personalidade extrovertida, horizontal, nem um pouco arrogante, conversava conosco de igual para igual. Sua simpatia e simplicidade logo nos deixou bastante à vontade, mesmo sendo nossa primeira entrevista para o documentário. Tivemos que fazê-la no terraço do prédio da produtora, onde as condições de iluminação, som e cenário não eram boas. A sala mais adequada para a filmagem estava sendo usada para uma reunião.

Cris sentou-se em um sofá laranja que havia no saguão do terraço e esperou pacientemente enquanto arrumávamos os equipamentos. Quando ligamos a câmera ela começou a arrumar o cabelo e disse: “Dizem que mulher de cinema não é vaidosa, a gente é

vaidosa sim, só não é no set. No set a gente não pode ser vaidosa, não dá tempo” – ria. Nesse caso, Cris usou o termo “mulher de cinema” como a mulher que está atrás das câmeras, produzindo, dirigindo, e não ao que normalmente associaríamos, ou seja, às atrizes em frente às câmeras. Podemos inferir que, para ela, ser vaidosa é uma característica feminina, a qual as mulheres que fazem cinema, no sentido colocado pela diretora, estariam, a partir do ponto de vista de alguns, excluídas. Seu posicionamento pontua que, apesar da correria do set de filmagem, em que não é possível estar sempre arrumada, ela é sim tão vaidosa quanto qualquer outra mulher. Ser vaidosa seria uma das facetas da legitimação da feminilidade, assim como, por exemplo, a virilidade é para o homem? Foi um dos questionamentos que tive ali naquele momento, ao me lembrar de Bourdieu (2011, p. 84), quando ele afirma que: “De maneira geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em uma situação de *double bind*: se atuam como homens, elas se expõem a não mais possuir os atributos obrigatórios da feminilidade”. Assim, ao assumir uma posição de poder, como diretora de cinema neste caso, a mulher está arriscada a perder, perante o olhar do outro, o que a faz “feminina”. Não é à toa que Gilda de Abreu afirmou ser mais respeitada no set de filmagem quando usava calças:

Eles [a equipe] me respeitavam mais quando eu estava de calças compridas do que quando usava saias. Acho que eles se sentiam diminuídos por serem dirigidos por uma mulher. Então eu tinha que usar calças compridas. Era uma coisa muito desagradável. Não a calça comprida, naturalmente, mas o fato de ter que parecer homem, para poder comandar.²⁶

Apesar de Gilda ter dito isso por volta da década de 30/40 e os tempos serem outros, ainda é comum que mulheres que assumem posições de poder afirmem terem de tomar “posturas mais masculinas” para serem respeitadas, isso porque as características estereotípicas geralmente associadas às mulheres, como dependência, submissão, indecisão, prejudicam a progressão das mesmas em cargos de liderança. Como ao masculino está associada a agressividade, a independência e o poder, uma estratégia para que sejam respeitadas em seus cargos é assumir posturas consideradas masculinas perante a sociedade, pelo preço de serem consideradas “menos femininas” aos olhos dos outros.²⁷ Cris parece fazer questão de assumir esse lugar da feminilidade: apesar de ocupar uma posição de poder, é sim feminina, pois é vaidosa.

²⁶ Gilda de Abreu citada em artigo da revista Manchete (sem data ou autor), reproduzido em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: CIEC/ Escolade Comunicação/ UFRJ; MIS; Funarte, 1989, p. 100.

²⁷ Conceição Nogueira. As Mulheres na liderança: números, ambiguidades e dificuldades. A transversalidade do gênero na intervenção educativa. Revista Enquadramento teórico. 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64403/2/87215.pdf>

A primeira pergunta que lhe fiz, que foi feita para todas as diretoras, foi: “Se você fosse fazer um filme sobre você, como começaria esse filme?” A pergunta lhe deixou surpresa, alegando que nunca ninguém tinha lhe feito esse questionamento. Depois de pensar um pouco, respondeu que começaria fazendo teatro, ao que acrescentei: “Você começou como atriz, né...” Para ela, o teatro é a mãe do cinema, como tudo começou em sua vida. Um filme sobre ela mesma começaria “galgando pelo teatro, como atriz”, segundo suas próprias palavras. Ao que acrescentei: “E que personagem você seria?”

Cris: A megera domada!! (risos). Eu seria a Katherine, certamente.

Fernanda: Eu também me identifico com ela.

Cris: Claro, ela fazia só o que ela queria e não se deixava abater, estava sempre atrás do que era possível. Acho que todas as mulheres se identificam com ela, é uma mulher empoderada.

Na dissertação de Agnes Feitosa, “Reescrevendo Shakespeare no Cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você.” (2008)²⁸, a autora faz uma análise do papel de megera ao qual Katherine é colocada e como, na verdade, este título estava no olhar, no julgamento da sociedade para uma mulher que desafiava a ordem patriarcal da época.

Katherine quebra paradigmas da Renascença no que diz respeito à situação da mulher. Segundo Touraine (2007), as mulheres antigas eram despidas de subjetividade, o que não acontece com as mulheres da geração pós-feminista. Nessa perspectiva, Katherine seria uma personagem contemporânea, pois não se deixa construir pela sociedade e é uma atriz de sua história (TOURAINÉ, 2007), construída no âmbito renascentista e no meio do discurso patriarcal. Katherine foi a primeira personagem de Shakespeare a desestruturar todo o conceito misógino, incorporando outras noções do feminino (FEITOSA, 2008, p.93)

Pensando o termo “megera”, lembro-me novamente das chanchadas, nas quais as personagens de voz grossa, mais velhas, solteiras ou viúvas ocupavam esse posto nas narrativas, como no caso das personagens interpretadas pela atriz Dercy Gonçalves, caso já discutido no primeiro capítulo. Mais uma vez, temos essa situação: mulheres que ocupam muito espaço com o corpo, com a voz e que se impõem perante os outros, como no caso de Katherine (com a qual Cris se identifica), são vistas como megeras, principalmente quando não se casam, já que não há um homem que lhes atestem a feminilidade perante a sociedade; visto que, muitas vezes, a feminilidade é medida pela capacidade da mulher em ser desejada (BOURDIEU, 2011).

Fernanda: Cris, em uma entrevista sua para a Revista do Cinema, você disse que tem dois tipos de filmes que você faz, um autoral e outro mais comercial. Então você mencionou como exemplo de filme comercial *Linda de morrer* (2015) e como autoral *Sem controle* (2007).

²⁸ Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/agnesbessasilva.pdf>

Cris: Acho que o único filme autoral que eu fiz chama-se *Sem controle*. Isso não significa que eu goste mais ou menos dos filmes que não são autorais. Eu adoro *SOS Mulheres ao Mar* (2014), gosto muito do *Linda de morrer*. Enfim, eu não faço filme que eu não gosto. As pessoas podem até não gostar, mas eu gosto! Eu não faço filme que eu não acredito. Pode até ser um filme comercial, mas se for um filme comercial que eu não acredite... Eu já neguei muitos filmes. Eu acho que todo filme tem que ser comercial. Autoral é quando você não liga se vai ou não vai gente, né? É isso. O público, a gente nunca sabe se vai ter ou não, mesmo sendo um filme comercial. A gente não sabe se vai ser um sucesso ou um fracasso. Eu pretendo fazer outros filmes autorais. Autoral no sentido de experimentação, né? Onde eu experimento câmera, lente, enquadramento, sem me preocupar com o que é certo e o que é errado.

Cris tem uma tradição fortemente televisiva, dirigiu muitos trabalhos para televisão e isso se reflete em suas obras. *Linda de morrer* tem roteiro de Carolina Castro, Jô Abdu e Marcelo Saback e conta a história de Paula (Glória Pires), uma médica que mora no Rio de Janeiro e ganha fama e muito dinheiro após inventar um remédio milagroso que acaba com as celulites. A medicação rapidamente vira uma febre e um objeto de desejo praticamente unânime entre as mulheres. A única personagem no filme que não apresenta o desejo de usufruir do novo “milagre” é a filha de Paula, Alice (Antônia Moraes), que é fotógrafa e possui um discurso de empoderamento feminino, fotografando mulheres de corpo “normal”, apesar dela mesma ser uma mulher de beleza padrão, magra, que sequer teria qualquer demanda para o uso da medicação inventada pela mãe. Se a personagem fosse gorda, fora dos padrões de beleza, com certeza seria muito mais desafiadora e interessante sua recusa em fazer uso do produto.

O que acontece é que todas as mulheres que fizeram o uso da medicação começam a morrer, inclusive Paula. Toda a trama se dá em torno da seguinte situação: o espírito de Paula volta com a missão de impedir que o remédio continue a ser comercializado, a fim de prevenir mais falecimentos. Para isso, o espírito dela entra em contato com um psicólogo (que, mais tarde, fará par romântico com a personagem Alice), que também é médium, mas vive tentando negar esse dom. Em um misto de espiritismo e humor, o longa tenta trazer a mensagem de que a mulher deve aceitar o seu corpo, com suas imperfeições, caso contrário a busca pelo corpo perfeito pode levá-la a situações terríveis, inclusive à morte. Contudo, a narrativa apresenta forte tom de autoajuda e personagens pouco estruturados, difíceis de gerar empatia na espectadora. Elementos cinematográficos importantes como fotografia e direção de arte também são pouco trabalhados para transmitir a mensagem desejada. O resultado, na minha opinião, é um filme que tenta ser crítico através do humor, mas acaba tropeçando em si mesmo com um tom autoajuda que não

leva à reflexão primordial, que seria (ou deveria ser) o quanto a busca incansável pela beleza pode levar as mulheres à doença e até à morte.

Apesar disso, não podemos deixar de evidenciar a tentativa da diretora de levantar o questionamento: até que ponto vale a pena fazer tudo pelo corpo perfeito? Até onde a tal “ vaidade feminina ” é saudável? O filme não questiona essa vaidade, não busca as origens e os porquês dela, ou mesmo um aprofundamento mais reflexivo neste assunto, mas apenas a coloca como algo dado, um fato, elemento que todas as mulheres têm dentro de si, como se tivessem nascido vaidosas. Essa ideia, como disse, parece representar o que Cris pensa, ao passo que vê a vaidade e o romantismo (justificado mais à frente na entrevista) como características naturalmente femininas. Como afirma Célia Selem, o fato de termos uma mulher no comando do olhar cinematográfico não garante, necessariamente, uma obra que desafie a ordem patriarcal, ainda mais quando pensamos em questões como a comercialização e a visibilidade dos filmes:

Acredito, de antemão, que nem todo olhar feminino empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, faz oposição ao Estado capitalista patriarcal ou chega a uma montagem totalmente isenta de sentidos masculinistas. Atento ainda para o fato de que, devido ao processo de produção e comercialização estabelecido pela indústria cinematográfica (financiamentos, produtoras, distribuição, festivais), são poucos os trabalhos que conseguem visibilidade enveredando-se por narrativas e estéticas alternativas (SELEM, 2016, p. 51)

Os filmes de Cris, dentre as mulheres que fazem cinema no Rio de Janeiro, estão entre os mais vistos nas salas de cinema brasileiras. São obras de maior alcance comercial, portanto é mais difícil que apresentem narrativas e estéticas muito alternativas quando o que pretendem é atingir as massas. Não que o que é feito para as massas seja desprovido de qualidade, como já discutimos no capítulo I, sobre as chanchadas, mas o que estamos analisando aqui são as formas de narrativa construídas por essas diretoras, como elas elaboram suas personagens femininas, de que forma representam as mulheres...

Fernanda: Mas o que é um bom filme para você?

Cris: Ah, um bom filme é um bom roteiro. Porque assim, para você estragar um bom roteiro você tem que ser muito ruim, né? Agora para você acertar num mal roteiro, você tem que ser muito bom. Acho que você tem que superar a bondade! (risos) Acho que um bom roteiro, com viradas, é fundamental... Bons atores...

Fernanda: Com muitos *plot twists*?

Cris: É... Vou fazer uma crítica aqui ao meu próprio filme. O *Sem Controle* não tinha um roteiro brilhante, não tinha. (...) O próprio roteirista também achava chato, e eu tentei na edição ir cortando as “gordurinhas”, mas mesmo assim quando eu vejo hoje em dia eu ainda vejo as gordurinhas.

Cris usa a palavra “gordurinhas” para referir-se a algo que é ruim, que é excesso. Ela realiza, metaforicamente, uma “lipoaspiração” em seus filmes. Para ela, um bom filme segue a

receita de roteiro clássica: muitos *plot twists*, viradas que prendam o espectador aos acontecimentos. Menos contemplação, mais movimento.

Fernanda: Você dirigiu, junto com o Daniel Filho o seriado *As cariocas* (2010). Ele faz alguma analogia ao filme *As cariocas* de 1966?

Cris: Não, de jeito nenhum.

Fernanda: Me lembrou por causa das narrações do Stanislaw Ponte Preta

Cris: Ah, sim. A gente tem como referência o Stanislaw Ponte Preta na narração. Claro que era baseado em... Era inspirado, né? Livre inspiração no Stanislaw.

Fernanda: Nesse seriado, existem várias personagens que são mulheres cariocas, como por exemplo *A traída da Barra*. As mulheres cariocas são frequentemente representadas no seus trabalhos, né? Como que você vê essas mulheres? Na entrevista que mencionei à Revista do Cinema, você fala que você gosta de pesquisar o universo feminino...

Cris: Gosto!

Fernanda: Só que o seu universo feminino é bem caracterizado, bem carioca...

Cris: Eu sou carioca, né? Eu vivo no Rio de Janeiro. Quando eu era assistente de direção, eu fiz mais de 29 filmes como assistente, eu viajava muito, então eu vi mulheres de vários lugares do Brasil. As mineiras, as gaúchas, as baianas. As baianas são bem parecidas com as cariocas... Então, esse universo feminino sempre me chamou muita atenção. O posicionamento feminino em cada estado é muito diferente. Os cariocas são mais abertos, por conta da praia, né? As paulistas são diferentes; isso não significa melhor ou pior, apenas diferentes. A gente vê pelas roupas; acho as paulistas a coisa mais elegante do mundo, chiquérrimas. Elas estão arrumadas de dia, de tarde, de noite. As cariocas não, de dia tá de short, é mais descontraído. Não é mais bonito nem mais feio, apenas diferente. As mineiras são um misto das cariocas com as paulistas. Um outro universo feminino, das joias. Eu posso estar completamente enganada, mas eu vejo muito as mineiras usando joias. E tem várias outras coisinhas desse universo feminino... É claro que o meu universo, onde eu brinco mais, onde eu posso estar mais é no Rio, porque eu sou carioca, e gosto de ser carioca, me visto como carioca, e vou à praia... Eu adoro praia, eu adoro correr, eu adoro a natureza. Eu nasci no Leblon, cresci no Leblon, fui criada no Leblon, casei no Leblon, tive filho no Leblon, então ali é um pouco o meu universo. Estudei em escola pública, o que é muito bacana, porque você tem um universo, um leque muito maior. Minha escola era muito legal, sem diferenças sociais. Eu frequentava a rocinha, frequentava o Vidigal, eu ia em festa de 15 anos e não tinha perigo, não tinha essa coisa que a gente vê hoje, da droga... Nem sei se é só a droga, né? Mas essa coisa que a gente vê e não reconhece mais. Tenho amigos ainda que moram lá e é difícil a gente ir visitar, eles até falam: “não, deixa que eu vou aí...”

Mas eu gosto do Rio de Janeiro, eu gosto das cariocas e dos cariocas.

Fernanda: Como você definiria as mulheres cariocas?

Cris: Olha, não sei se tem uma definição...

Fernanda: ...ou o universo feminino que você representa nos seu trabalhos. O que você quer retratar nos seus filmes quando você representa essas mulheres?

Cris: Eu acho que são mulheres que sabem o que querem. Eu acho que são mulheres mais despojadas, mais objetivas. Não todas, né? Acho que quando a gente fala de um universo a gente tá excluindo outras coisas. No meu ponto de vista, eu acho que são mulheres mais empoderadas. Até porque, tem a história do corpo, né? No carnaval, por exemplo, as mulheres colocam o corpo pra fora. O corpo lhes pertence. Me pertence, né? O meu corpo eu faço o que eu quiser, se eu quiser colocar o peito pra fora eu coloco, mas ninguém tem o direito de tocar, né? E eu acho que são mulheres que sabem disso. Eu fui num bloco de carnaval, “Me beija que eu sou cineasta”, em que eu vi as meninas com os peitos de fora andando no meio do bloco, tipo “toca aqui pra você ver o que vai acontecer”. Achei isso tão bonito! Falei “caraca, que coisa bacana, né?” Esse corpo é meu, ele me pertence, eu faço o que eu quero com ele. Se eu quero botar ele pelado eu coloco, só que você não tem o direito de tocar a não ser que eu deixe.” Eu acho que a carioca tem isso mais resolvido, digamos assim.

Fernanda: Você acha a carioca mais bem resolvida com o próprio corpo?

Cris: Ah, eu acho! Acho que a baiana também, mas acho que a carioca é mais... Até por conta do carnaval, por conta da praia, até por conta de Leila Diniz, por conta de tudo que aconteceu, do cinema que é feito aqui, sei lá.... Acho que... Norma Bengell²⁹, eu vejo Norma Bengell pelada, fazendo os filmes dela, e daí? Tipo “dou pra quem eu quero!” (risos)

Interessante essa dualidade que ronda a mulher carioca. Se nas mais diferentes mídias ela é vendida como produto de consumo e atrativo turístico para brasileiros e estrangeiros, quando sua nudez é colocada como bandeira de sua própria liberdade, a imagética de seu corpo é resignificada. É ela quem possui o corpo e a liberdade de fazer com ele o que desejar, tornando-se sujeito de suas ações, e não mais mero objeto. É o que faz a personagem Marlene, de Roberto Santos, no filme *As cariocas* (1966), discutido no primeiro capítulo. No momento que o corpo de Marlene é utilizado em prol de sua própria liberdade, ela é então condenada, julgada por um tribunal televisivo. Seu corpo deve servir aos outros, nunca a si mesma.

Mirian Goldenberg (1995) realizou sua pesquisa de doutorado sobre Leila Diniz, que era carioca, e, com base neste estudo, considera que Leila passou a representar uma nova condição da mulher – com possibilidades de experimentar a sexualidade de forma mais livre, além de ampliar sua atuação no espaço público. Foi no Rio de Janeiro que mulheres como Leila

²⁹ Primeira atriz a fazer nu frontal no cinema brasileiro, no filme *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962)

e Norma Bengell começaram a desafiar a moral e o machismo, que condenavam (e ainda condenam) a liberdade sexual da mulher.

Fernanda: Cris, você já teve as duas experiências, né? Como atriz e também na produção, direção, atrás das câmeras. Como você enxerga essa relação da mulher na frente das câmeras e atrás das câmeras, pra produzir, pra fazer conteúdo? Você vê diferença nesses lugares, até no ambiente, quando você tem que assumir uma posição de poder?

Cris: Não, não vejo. Eu até dei uma entrevista sobre isso recentemente. Sobre essa história de ter sido assediada no meu trabalho, de ter sido, enfim, maltratada... Não tive isso. Eu amava ser atriz, nunca quis ser diretora na vida. Meu sonho era ser atriz e meu trabalho foi muito sem querer (...)

Curiosa a afirmação de Cris, ao dizer que nunca sofreu machismo no meio audiovisual, contrariando a experiência da maioria das mulheres do meio. Claro, nem sempre essa opressão é percebida, muitas vezes é tão naturalizada que nem a própria mulher consegue elencar. Ela sabe que o machismo existe, mas acredita estar à salvo.

Cris também afirmou, durante a entrevista, que seus filmes são “de equipe técnica”. Para ela, a parte técnica dos filmes é muito importante, é aonde se aprende o “fazer cinema” na prática. Assume uma postura democrática no set, preocupando-se em ouvir a opinião das pessoas que compõe a equipe.

Fernanda: Você também já disse que o universo que você domina mais é o universo feminino, mas que você ainda quer fazer um filme de ação, com homens correndo e coisas explodindo. E aí como você vê isso, você acha que existe uma dicotomia entre universo feminino e filmes de ação?

Cris: Ah, eu acho...

Fernanda: E o que seria um filme sobre mulheres e um filme de ação? Queria que você explicasse melhor isso

Cris: Porque um.... Mal ou bem, eu sou uma mulher muito romântica. Pode não parecer, mas eu sou. Eu sempre faço uma comédia romântica, eu não faço a comédia pela comédia, eu faço **comédia romântica** (ênfase). Eu gosto de ver um final feliz, eu adoro *O casamento do meu melhor amigo* (P. J. Hogan, 1997), acho bonitinho, eu choro, eu sou boba. Nossa, eu choro muito em filme. Em comédia romântica, eu choro. O filme de ação... por exemplo, no seriado *As brasileiras* (2012), eu fiz um episódio com Rodrigo Santoro e Alice Braga, que era um episódio de ação, vamos dizer, um episódio policial. E eu gosto desse universo, assim como em *Sem controle*. Não é uma coisa comédia romântica, né? Uma coisa que leva ação a câmera é outra, a velocidade é outra, a gente não fica preocupado com o amor, vamos dizer assim, a gente fica preocupado em resolver a ação. Aí a corrida, o suor... acho que tem

mais punch. Mas acho completamente diferente, algo que vai me levar mais para o universo masculino, acho que eu brinco um pouco com o meu masculino. Brincar com esse masculino é interessante para mim. Mas se eu proponho para o distribuidor fazer um filme de ação eles não querem, eles me perguntam: “Mas qual comédia você vai me dar?”

Fernanda: Eles esperam isso de você? Que você faça um filme de comédia?

Cris: Ah, esperam... Ah, esperam...

Fernanda: Aí se você propuser um filme de ação eles vão ficar meio desconfiados?

Cris: Não... Eles até vão topa, eu acho. Mas eu vou ter que dar em troca uma comédia, porque nada garante. Porque o que que o distribuidor quer? Ele quer se pagar e ele quer ganhar. Não sei se tem distribuidor que pensa só no artístico, só na arte, até porque não pode, né? Então assim, se a gente dá essa contrapartida da comédia, você podendo fazer um filme seu, acho essa a grande saída, a grande sacada. Por exemplo, eu tô produzindo o filme *Veneza*, do Miguel Falabela. É um filme de arte, é lindo. É um filme que não tem como primeiro objetivo o dinheiro, ele tem a arte. E eu entro como produtora, já dá um alíviozinho, um respiro. Não que eu não goste de fazer comédia, mas eu gosto de fazer outros também.

O trabalho de Cris parece estar, em certa medida, atrelado ao que o distribuidor espera, o que conseqüentemente leva a produtos mais comerciais, que sejam mais interessantes para a venda. Quando pensa em fazer filmes autorais, precisa, concomitantemente, entregar o que esperam dela: uma comédia romântica. Se o filme autoral não vender, a comédia certamente irá. Ao afirmar “então assim, se a gente dá essa contrapartida da comédia, você podendo fazer um filme seu, acho essa a grande saída, a grande sacada”, Cris contrapõe a comédia, exigida pelo distribuidor, a um filme “seu”. Isso me fez questionar até que ponto suas comédias são filmes dela, no sentido de poder e liberdade sobre a linguagem cinematográfica. Cris apresenta um forte desejo de explorar outros universos, mas parece não ser tão incentivada para esse caminho. Ao produzir um filme de arte, quando menciona o trabalho de Miguel Falabela, Cris diz sentir um “alíviozinho”, o que também nos faz pensar que a cobrança do distribuidor talvez esteja barrando sua liberdade de experimentação, o que a deixaria, em certo grau, sufocada. A oposição entre universo feminino e filme de ação também gera reflexão. Mais uma vez um mundo de opostos, no qual o feminino remete à delicadeza, ao romantismo, e o masculino à ação, à força, à brutalidade.

Fernanda: Você queria explorar mais?

Cris: Eu queria explorar tudo, viu? Se você quer saber, eu queria fazer um faroeste, um suspense, eu queria experimentar tudo, eu quero experimentar tudo, eu vou experimentar tudo! Pode não ser agora, imediato, mas eu quero experimentar tudo. Eu não sou uma diretora de comédia, eu sei fazer comédia, eu acho, mas eu acho que eu

sei fazer outras coisas também. Para você ver como que a vida é... Agora que eu tô pensando, eu fazia muito bem comédia quando eu era atriz, sempre os personagens de comédia caíam na minha mão. Acho que a história da comédia eu já trago desde quando era atriz. Adoro, não acho uma arte menor. Acho uma arte igual ao drama, à tragédia, mas é uma arte mais popular, uma arte que todo mundo tem acesso. Mas acho que a gente pode fazer isso com outros filmes, dar acesso às pessoas, para pelo menos poderem ir, ver *Gabriel e a montanha* (Felipe Gamarano Barbosa, 2017), que é muito legal, né? Assistir outros filmes. A gente tem que apostar, o cinema tem que apostar! Eu gosto dessa ideia do distribuidor que diz: “ok, faça uma comédia e faça um outro, faça um drama”. Eu adoro isso! Eu acho, eu acho não, eu vou começar a explorar isso agora!

Cris aponta para um grande problema na indústria do cinema: filmes comerciais tem muito mais visibilidade e espaço nas salas de exibição do que filmes independentes. A competição já é desleal quando pensamos nos filmes estrangeiros, principalmente hollywoodianos, que ocupam a maior grade de horários dos cinemas, restando quase nada para a produção brasileira.

A entrevista foi encerrada e o roteiro a ser desenvolvido foi apresentado.

Cris: Bom, eu pensei numa mulher que, na verdade, é uma mulher morena, cabocla, digamos assim. Ela vem da Bolívia, ela vem de Copacabana. E essa mulher, na verdade, a gente não sabe quem ela é, mas ela surge do mar, ali na praia de Copacabana, aonde tem os pescadores. Isso tudo aconteceu em 1963, é de época. Ela surge do mar, é como se ela emergisse, com aquela água escorrendo, quase como um slow. A água corre, ela de olhos abertos. Os pescadores começam a olhar para aquela mulher e “o que é aquilo? O que é aquilo?” E nadam em direção à ela. E ela vai subindo, subindo, como se estivesse numa grua e anda por cima d’água, para espanto de todo mundo. Nisso, uma equipe de televisão que tava filmando um assalto em Copacabana vê o burburinho e vai atrás dessa história. Quando a equipe chega lá, filma essa mulher saindo de dentro d’água e todos já se aglomerando em volta dessa mulher, que senta na areia; uma cabocla linda, com os cabelos escorrendo, e com um pequeno baú. E todos perguntando pra ela: “Quem é a senhora? Quem é você?” E o povo grita, o povo vai gritando. E ela olha e diz: eu sou a paz do rio de janeiro. É isso, eu sou a paz do Rio de Janeiro. Vamos vê se dá certo, né?! Queremos paz! (risos) Essa é uma história real. Quer dizer, dizem, né? De Nossa Senhora de Copacabana.

Eu: Ah, então a mulher que sai do mar é Nossa Senhora de Copacabana!

Cris: Isso, é ela. O nome dessa personagem é Nossa Senhora de Copacabana, que veio da Bolívia para abençoar, para ver se esse Rio de Janeiro muda, né. Para as pessoas terem paz, principalmente as pessoas que moram em comunidade, né?

A seguir Cris faz uma crítica social, dizendo que quando falamos de paz, parece que é só para as pessoas que “moram no asfalto”, mas as que vivem no morro são as que mais sofrem,

“são os trabalhadores, a maioria da população, e parece que só quem importa é quem mora no asfalto. Só o pessoal da zona sul vale alguma coisa? A gente tem que olhar para as pessoas que estão à margem”. Nesse momento Cris começa a ficar emocionada e seus olhos enchem d’água: “Não posso nem falar, que me dá vontade de chorar.”

Cris: Ai, eu fico muito mexida com isso... Meu melhor filme, você queria saber meu melhor filme, não foi nenhum desses que você viu. Meu melhor filme foi um filme do Degase³⁰, aonde os detentos, que são menores abandonados, na verdade menores infratores... Eu fui chamada pelo Zelito de Paula para fazer um curta com os meninos infratores do Degase. Eu fui fazer um filme com eles, em que eles eram os atores, a gente ensinava a fazer câmera, a fazer som, a gente ensinava a fazer arte, enfim... Esse foi o meu melhor filme, porque eram 13 meninos da pá virada que tinha assassinado, roubado, feito o diabo, mas que não tinham carinho, né? Eu acho que o fato de eu segurar neles, de chamar pelo nome.... Puta, aqueles meninos foram grandes parceiros e esse é o meu melhor filme. Tinha um menino que tinha ido parar lá por ter roubado uma prancha de surf porque ele queria participar de um campeonato. A diferença social é tão grande que por causa de uma prancha de surf o menino foi parar lá! Esses meninos tem solução, gente! Eu sou uma otimista de plantão, viu? Eu prefiro ser otimista.

Mais uma vez, a emoção de Cris ao falar do que ela considera seu melhor filme, não pelo aspecto técnico dessa vez, mas pela ênfase na preocupação social, é que penso o quanto há nela um forte desejo de fazer outros tipos de filme. Não que a comédia romântica não seja uma de suas marcas, sua assinatura, mas é bem perceptível a vontade de explorar outros gêneros cinematográficos.

Quando se trata de filmes de comédia romântica, nosso imaginário ainda é alimentado com mulheres que sonham com o príncipe encantado, que amam desmedidamente mais o outro (no caso, um homem) do que a si mesmas, que fazem loucuras, que largam o avião com destino à viagem e à carreira dos sonhos por um homem que as pare no aeroporto e lhes diga que fique, que fique pelo amor que ele tem a oferecer. Bourdieu afirma que as mulheres apresentam uma propensão a esperar muito do amor, “o único capaz, como diz Sartre, de fazer alguém sentir-se justificado nas particularidades mais contingentes de seu ser, e antes de tudo, de seu corpo” (BOURDIEU, 2011, p. 82)

Claro que isso vem mudando... Os filmes de comédia romântica da década de 80/90 não fazem mais tanto sentido hoje, apesar de ainda povoarem nosso imaginário e afetarem nossos sonhos e desejos. Hoje queremos ver situações mais reais, encontros de aplicativos que são um

³⁰ Departamento Geral de Ações Socioducativas - DEGASE é um órgão do Governo do Estado do Rio de Janeiro, que executa as medidas judiciais aplicadas aos adolescentes em conflito com a lei.

desastre, sexo pelo sexo, que é o que muitas vezes também buscamos (apesar da liberação sexual feminina ser um assunto longo e muito questionável, o qual não aprofundaremos nesta pesquisa). Contudo, mesmo quando a comédia romântica pretende ter um ar mais contemporâneo, mais verossímil, o final ainda costuma delinear-se para os anseios mais remotos: o de um amor romântico verdadeiro, de um homem que nos ame *de verdade*.

Um bom exemplo disso é a comédia romântica *Ele não está tão a fim de você* (Ken Kwapis, 2009), em que todas as situações ilusórias de uma mulher sobre amor e comportamentos masculinos são desmistificadas, mas ao final da trama, temos uma resolução incoerente com a mensagem geral do filme: mais uma vez o amor romântico aparece e salva aquela mulher da desesperança. Existe, afinal, um homem que caiba no seu sonho, contrariando toda a mensagem que o filme vinha passando até então. Aí podemos nos questionar: “mas o que a espectadora retém do filme”? Muitas de nós apenas “deletam” este final e ficam com a ideia da mulher empoderada, que não se ilude pelos ideais do amor romântico e pelas falácias que aprendemos a interpretar diante do discurso masculino durante o processo de conquista sexual.

3.2 - Malu de Martino

Graduou-se em Comunicação pela Faculdade Hélio Alonso em 1979, depois mudou-se para os EUA, onde estudou cinema e passou a dirigir vídeos, principalmente videoclipes. Seu primeiro vídeo, *New York, Nova York* (1983), mostrava os brasileiros que moravam na cidade há mais de dez anos. De volta ao Brasil, enveredou pelo trabalho documental, realizando vários vídeos para a TV – culturais, institucionais e documentários. Também dirigiu vídeos sobre os artistas plásticos Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Tomie Ohtake, e sobre os pintores da Geração 80. Seu primeiro trabalho para o cinema como diretora é o média-metragem premiado *Ismael & Adalgisa* (2001).

A entrevista com Malu de Martino aconteceu no dia 20 de dezembro de 2017, às 17h. Marcamos em sua casa, um apartamento antigo no bairro do Humaitá. Malu nos recebeu em seu escritório, onde havia vários cartazes de seus filmes, um computador e uma pequena bandeira arco íris, símbolo da comunidade LGBT, em cima de sua mesa.

Ao ver que possuíamos apenas um microfone shotgun, perguntou se não queríamos emprestado o seu microfone de lapela, e aceitamos. Malu foi super solícita, emprestou seu equipamento de trabalho, nos ofereceu algo para beber. No dia estava muito calor e tivemos de gravar sem ventilador ou ar condicionado, para que o barulho não interferisse na gravação, o

que não a incomodou. Enquanto arrumávamos os equipamentos, ela sempre perguntava se precisávamos de ajuda, se a luz estava boa, se tinha muito barulho no ambiente, etc.

Fernanda: Se você fosse fazer um filme sobre você, sobre a sua vida, como você começaria?

Malu: Essa é uma pergunta difícil. Acho que... Eu sou uma pessoa completamente ligada ao meu lado profissional, ao que eu amo fazer, o cinema e tal... Eu acho que ele começaria com o meu primeiro filme, que é *Isamel e Adalgiza* (2001).

Fernanda: É um curta, né?

Malu: Não, é um média. Eu nunca fiz curta. Eu fiz dois médias e depois três longas, mas nunca fiz um curta... Ainda! Não quer dizer que eu não vá fazer, eu até tô com uma ideia (...)

Fernanda: Mas como surgiu o seu interesse pelo cinema?

Malu: Desde pequena eu adoro cinema, né. A família do meu pai era do interior do Rio, de uma cidade chamada Miracema, noroeste do estado do Rio. E o meu tio, o Miguel, era gerente do cinema. E eu passava as férias lá, e pra mim era muito legal. Eu nasci no Rio, cidade grande, onde você tem pouca liberdade quando você tá naquele momento em que você tá saindo da adolescência, começando a adolescência, talvez. (...)Eu ia pro cinema na primeira sessão, meu tio me dava uma balinha garoto e eu assistia o mesmo filme em várias sessões, porque eu adorava. (...)Embora eu adorasse televisão, embora eu adorasse tudo que era imagem, sempre foi uma coisa que eu gostava muito, o cinema, a tela grande, e eu sozinha com aquela tela escura... Claro que eu não ficava sozinha, tinha todo um público, mas eu não via o público, eu não sabia quem era o público. Via eu sentada lá, sentada, com aquela tela enorme na minha frente, das duas às seis. (...) E aí eu ficava, assistia, doze, quinze vezes o mesmo filme. Isso, logicamente, te dá uma percepção diferente do filme, porque você começa a ver detalhes que lá pela décima vez você já tá entendendo e já tá vendo muito além do que o que o diretor quis mostrar (risos). É um pouco isso... Então foi assim!

Essa sensação de imersão que a sala de cinema proporciona, relatada pela experiência de Malu, é realmente algo muito interessante de se pensar. Na entrevista com a cineasta Helena Solberg (aprofundada mais à frente), ela afirmou que um filme sobre ela começaria com seu corpo dentro do oceano, apenas com um respirador de mergulhador e o som de seu coração. Esse ambiente imersivo lembrava para ela algo seguro, como um útero. Não pude deixar de associar a imersão de Malu ao falar da sala de cinema com o mergulho no oceano descrito por Helena. São imagens fortemente poéticas, que desejo associar no meu filme. Afinal, meu roteiro propõe uma mulher que sai do oceano, e estamos falando o tempo do de cinema. A relação da sala de cinema com o oceano me parece muito rica!

Fernanda: Eu achei interessante como que nos seus filmes as protagonistas são mulheres, né? Isso tá sempre muito presente.... Quem foi que escreveu a história da mulher carioca no filme “Mulheres do Brasil”?

Mulheres do Brasil (2006) é um longa que mistura documentário com ficção e busca contar a história de vida de diferentes mulheres dos mais diversos cantos do Brasil. A história da mulher carioca presente no filme narra um acontecimento real: o dia em que uma porta bandeira do Salgueiro caiu durante o desfile, colocando o título de campeã em risco. Taninha, a porta bandeira em questão, ficou tão decepcionada consigo mesma, achando que a escola perderia por sua culpa, que tentou suicídio. Felizmente, ela não conseguiu se matar e sobreviveu para ver a Salgueiro levando o título de melhor escola de samba naquele ano. O caso é que os jurados não viram quando ela caiu, e conseqüentemente a Salgueiro não perdeu ponto por esta falha.

Malu: Eu mesma, a sambista foi eu mesma. É uma história real. Na verdade, essa mulher existe, é a Taninha do Salgueiro, inclusive ela tá lá no filme, em um dos depoimentos. Taninha era a primeira porta bandeira do Salgueiro. Ela cai durante o desfile, mas isso acontece enquanto o júri não está olhando, portanto ela não perde ponto e a Salgueiro sai campeã naquele ano. Eu acho uma história sensacional, fortemente dramática (...)

Fernanda: Nesse filme, você procurou representar mulheres diferentes, com diferentes histórias, levando em conta cada região do Brasil. O que te fez escolher essa história para representar a mulher carioca?

Malu: Essa história é um amor pelo carnaval, sabe? É o quanto o carnaval tá dentro da gente e representa muita coisa pra gente, embora às vezes a gente fale: “Ah, esse ano não quero carnaval... Vou pra serra, vou pro mato” A gente faz muito isso, né? Mas o carnaval tá dentro da gente. Ainda que a gente vá pro mato, na quarta feira de cinzas a gente tá louco pra saber se a Mangueira ganhou, ou quem foi que ganhou, enfim, como é que foi nossa escola preferida... A Mangueira é unanimidade, né? Você pode até não ser mangueirense, mas não tem quem não queira que a Mangueira ganhe, quem não ache bonito a Mangueira ganhar... Enfim, aí eu acho que é isso, o amor que a gente tem pelo carnaval é essa história, sabe? É o amor que representa também o nosso amor pelo Rio. O carnaval é o Rio e o Rio é o carnaval, né? O Rio é muitas outras coisas, mas é também o carnaval.

Mais uma vez o carnaval é apontado com algo característico do Rio de Janeiro. Cris D'amato, ao falar das mulheres cariocas, citou a situação do carnaval para comentar o empoderamento da mulher foliã que exhibe seu corpo nu nas ruas. No caso do filme de Malu, temos uma situação delicada e controversa: uma mulher que quase se matou em nome da escola de samba que representava. A frustração de ter errado era tão grande que ela não podia suportar.

Claro, existe, no Rio de Janeiro, duas paisagens carnavalescas: a das escolas de samba que desfilam em grandes carros alegóricos, relatada pelo filme de Malu, e a dos bloquinhos de rua, citados por Cris. Enquanto o primeiro envolve muita pressão emocional e um ambiente competitivo, o segundo, mais informal e despojado, atravessa as ruas do Rio de Janeiro conduzindo os foliões. Concordo com o empoderamento feminino apontado por Cris quando cita os bloquinhos de rua, mas quando falamos do carnaval mais institucionalizado, é preciso problematizar sim como as mulheres têm sido representadas. A globeleza, a mulata, a pressão para que a mulher seja sempre perfeita...

Fernanda: E você ama o Rio?

Malu: Amo. Nasci aqui, sou carioca da gema. Sempre amei o Rio, morei muito tempo fora do Brasil, morei em São Paulo também, mas o Rio é minha cidade, sempre foi e vai ser sempre. A cidade que eu amo, que eu gosto, que eu respeito, a cidade que eu escolhi pra viver. Poderia estar vivendo em outro lugar, mas acho que aqui é mais a minha cara.

Fernanda: Como que para você é ser uma realizadora mulher?

Malu: (...) Eu comecei com 23 anos, era bem jovem, fazendo vídeos. Eu nunca tive grandes problemas, mas comecei tarde a fazer filme para cinema mesmo. Quando eu tinha algum problema com qualquer pessoa que não podia ser comandado por mulher, essa pessoa tinha que sair. Aconteceu umas duas ou três vezes na minha vida, do cara me desafiar ou de fato estar incomodado por estar sendo comando ou dirigido por uma mulher, uma mulher jovem, na época. Aí eu dizia: “bom, ou é eu ou ele”. Não dá pra você ter uma equipe com um camarada querendo brigar comigo ou não querendo fazer o que eu mando. Então, não quer fazer o que eu mando, saia, entendeu? O que acontece, no Brasil e em muitos lugares do mundo, é que é muito machista. Os homens acham que podem te desafiar e falar mais alto porque são homens e você é mulher. E assim... o que você pode fazer? Você pode conquistar o respeito, é a única opção sua. Conquistar o respeito mostrando que você sabe o que você tá fazendo. Falar mais alto que os homens? Não acredito que resolva, talvez possa resolver para algumas pessoas... Para mim não resolve. Para mim é uma coisa de muita calma, muita objetividade e foco em dizer “eu sei o que eu estou fazendo”. Eu estou segura do que eu estou fazendo e se eu estou segura do que eu estou fazendo, vem comigo! E se não quiser vir comigo, tchau! É assim que funciona, não tem outro jeito...

Fernanda: Mas numa sociedade em que as mulheres são socialmente desencorajadas a tomar posições de poder, e crescem se sentindo inseguras, como lidar com isso?

Malu: Essas generalizações na verdade não funcionam muito. Por exemplo, na minha casa não é assim, eu não fui criada dessa forma. O meu pai era médico, a minha mãe era dona de casa, mas era uma mulher super a frente do tempo dela, estudava muito... E quem manda, quem mandou a vida inteira lá em casa foi minha mãe e não meu pai. As mulheres tem grande força dentro de casa, que às vezes elas não percebem, mas

assim... A maioria das vezes, você vai ver... Quem é que escolhe o carro da família? É a mulher. Quem é que escolhe isso, quem é que escolhe aquilo... é a mulher. Tem uma série de questões que demonstram claramente que quem manda dentro de uma casa, quem manda dentro de uma família é a mulher.

Fernanda: Mas aí continua a mulher dentro do âmbito doméstico, né? Onde lhe é permitido ter poder...

Malu: Porém, quando ela sai de dentro do âmbito doméstico, se ela tiver segurança do que ela tá fazendo, ela vai continuar mandando da mesma forma, vai continuar opinando da mesma forma. Não é fácil, e às vezes é uma batalha muito difícil, mas... O que a gente pode fazer? Se a gente quer ser profissional, se a gente quer fazer... Eu acho que as mulheres se dividem em alguns momentos chave na história do feminismo e da evolução da humanidade. O momento em que ela conquistou o direito de voto, o momento em que ela queimou os sutiãs no final dos anos 60 e hoje, quando ela entende que ela pode tudo. (...) Eu acho que a grande luta hoje é a equiparação salarial, é a equiparação nos níveis profissionais. Ainda que, claro, nós ainda temos mulheres submissas, mulheres que, às vezes, apanham em casa. Mas agora nós temos uma delegacia pra onde ir, um telefone pra ligar, a gente tem por onde sair disso...

Acho importante frisar a expressão que Malu usa, dizendo que a mulher tem que **conquistar o respeito** mostrando que sabe o que fazer, como se este respeito não estivesse em posse dela de antemão. Um homem não precisa provar que sabe o que fazer, só o fato de ser homem já o legitima *a priori*, mesmo em uma situação na qual ele não saiba tanto sobre o assunto. Aos homens o privilégio de serem escutados, a nós a luta em sermos ouvidas. Uma mulher, ao fazer seu trabalho, precisa constantemente provar que sabe como fazê-lo, mesmo que seu currículo e seus títulos já atestem para o cargo. Ela precisa travar uma guerra contra a desconfiança e o preconceito dos demais, inclusive de outras mulheres.

Em uma entrevista para o programa de TV ABC News no ano passado (2017), a atriz Anne Hathaway admitiu ter preconceito ao trabalhar com cineastas mulheres. Hathaway citou o filme *Um dia* (2011) em que trabalhou com a diretora Lone Scherfig para exemplificar o que dizia. Segundo a atriz:

Até hoje eu fico assustada em assumir que não confiava nela da mesma forma que confiava em outros diretores pelo fato dela ser mulher. É uma misoginia latente. (...) Espero que as pessoas entendam como é difícil admitir isso. Assumo que durante muito tempo só procurava problemas em roteiros que recebia vindo de diretoras enquanto via somente os potenciais de obras que seriam dirigidas por homens³¹

³¹ Fonte: <https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2017/04/anne-hathaway-admite-que-tinha-preconceito-em-trabalhar-com-cineastas-mulheres-misoginia-latente.html>

Malu toma como inspiração o poder da mulher dentro de casa, no ambiente doméstico, para a conquista do poder no ambiente profissional, o que me parece uma armadilha. O suposto “poder” no ambiente doméstico dado às mulheres é útil principalmente aos homens. Sentindo-se donas das casas e do que acontece dentro delas, as mulheres acabam assumindo e gerenciando todas as tarefas relacionadas à casa e à família, o que as sobrecarrega ou as enclausura nesse ambiente.

Fernanda: Inclusive, seus filmes falam muito de assédio também, né? Aquela cena que a personagem da Camila Pitanga, em *Mulheres do Brasil*, apanha do deputado é muito forte!

Malu: Exatamente. Ele tava doidão e bateu nela porque ela tava grávida; ela era uma amante. Uma amante grávida.

Fernanda: E também tem aquela personagem, a prostituta, que é estuprada por um açougueiro...

Malu: Essa é a verdade, né? Tudo isso existe. E a gente tenta lutar contra isso tudo. E como a gente luta contra isso? É mostrando que isso existe. Não existe outra forma de lutar a não ser vivenciando.

Fernanda: Você sempre fez questão de mostrar isso nos seus filmes? De mostrar o abuso, o assédio...?

Malu: Exatamente. Existe, e é sempre uma coisa muito problemática, uma coisa muito triste, a gente vê todo dia no jornal. (...)Você precisa mostrar que isso existe, que isso acontece. Acho que essa é a forma que a gente pode ajudar com o audiovisual e a arte em geral (...)

Fernanda: Você se considera feminista?

Malu: Ah... Cem por cento, né? De carteirinha, total, totalmente, totalmente! Eu sou feminista e sempre fui. Antes de fazer filmes, antes de fazer tudo isso. O feminismo é uma necessidade de você colocar os direitos e a importância que a mulher tem na sociedade brasileira. Uma sociedade em que a maioria da população é mulher(...)como que você pode imaginar que essa sociedade ainda carrega diferenças de salário, de tratamento ou de qualquer outra coisa? Uma loucura isso, isso é uma coisa totalmente sem o menor sentido, por isso eu sou feminista e sempre fui. Acho que toda mulher que pensa nisso é.

Como afirma Karla Holanda (2017, p.45), é comum ouvirmos de cineastas mulheres que elas não se consideram feministas. Nem todas as mulheres tem como objetivo romper com os padrões machistas, e muitas delas acabam reproduzindo esses valores. Porém, como também afirma a autora, não é preciso que se denominem feministas para que, muitas vezes, tragam questões pertinentes ao feminismo na arte que produzem. Malu, apesar de ser assumidamente feminista, rejeita uma diferenciação entre “cinema de mulher” e “cinema de homem”, segundo

suas próprias palavras. Ela acredita que arte é arte, independente de quem a faça. Entendo a posição de Malu, principalmente quando pensamos que, muitas vezes, o termo “cinema feminino” ou “cinema de mulher” foi usado para designar uma arte de menor valor, e por isso muitas diretoras acabaram rejeitando o termo. Claro, querem estar em pé de igualdade com o cinema feito por eles. Contudo, como já explicitarei no capítulo anterior, a intenção de pesquisar o olhar feminino das mulheres cariocas na direção não é, em absoluto, uma necessidade de demarcar fronteiras limitadoras, mas ao contrário: de expandir o olhar para subjetividades que foram durante boa parte da história do cinema relegadas.

Malu acrescentou também que acredita que homens podem ser feministas e falarem muito bem do universo feminino. Esse posicionamento revela um ativismo menos engessado, que assume homens como possíveis aliados, embora muitos feminismos sejam contra essa ideia. A exemplo, Malu citou as músicas de Chico Buarque, que, para ela, é um homem que entende perfeitamente o universo feminino, “a ponto de escrever como se ele próprio fosse uma mulher”.

Fernanda: Se você pudesse definir as personagens mulheres nos seus filmes, na hora de construí-las, o que é mais importante pra você?

Malu: Eu acho que personagem tem que ter estofado, sabe? Tem que ter um movimento interno muito grande, senão não me interessa. Só me interessa quando ele tem um movimento interno explosivo (...) Não importa se isso se traduz em melancolia, se isso se traduz em graça, em raiva, não importa como que isso se traduz. O que importa, na verdade, é que ele tenha um traço de personalidade que mostre esse movimento interno, para o espectador de alguma forma poder se identificar ou poder identificar essa ou aquela camada de sentimento, pra mim os sentimentos do personagem vem em camadas, várias camadas...

Fernanda: Como uma pele...

Malu: Exatamente. Como uma pele, como uma timeline... Entendeu? Então você tem um sentimento primeiro que é, por exemplo, a raiva. Essa raiva vem de onde? De uma melancolia, de um trauma, de um desejo, de uma frustração? Aí a gente vai mexendo nos outros...

Fernanda: Tirando as cascas da cebola...

Malu: Exatamente. Aí vem a alcachofra... (risos). Você vai tirando as pétalas, você vai... Essa é a melhor metáfora dos personagens. Na minha opinião é! É uma alcachofra, tira uma pétala, tira outra pétala, e outra, até chegar no coração. Quando chegar naquele coração, ele tá pronto pra ir! É assim! Basicamente, é isso.

Fernanda: Mas você vê diferença em construir um personagem sendo ele homem ou mulher?

Malu: Não, acho que não. É porque, na verdade, até hoje, as protagonistas dos meus filmes sempre foram mulheres, porque eu acho que isso sim, isso eu acho fundamental: que a gente mostre a mulher de uma outra forma, uma forma diferente do que ela foi mostrada até pouco tempo atrás. Olha, se você entrar no google e digitar *Mulheres do Brasil* não virá o meu filme. Virá toda a possibilidade de prostitutas e casas de massagem que você possa imaginar. Entende isso? Entende o tamanho do problema que isso significa? Isso é um absurdo. Então a minha vontade é que o mundo veja as mulheres do Brasil de outra forma e não dessa forma. Por isso, os meus personagens são femininos. Eles me interessam mais? Sim, eles me interessam mais, mas mais do que tudo é importante que os espectadores, dentro e fora do Brasil, conheçam e vejam a mulher do Brasil de outra forma.

Fernanda: E você acha que as mulheres aqui são muito fetichizadas?

Malu: Acho, acho sim. Acho que é exatamente isso que a gente tá trabalhando contra. Quer dizer... trabalhando pra mostrar que não é só isso. Eu não acho que é só no Brasil, na verdade. A mulher latina, de uma forma geral, ela tem essa coisa, quente. Mas se pensar, os homens também tem, a figura do amante latino....

Fernanda: Em *Como esquecer*, fala também de uma questão.... De que ano é mesmo esse filme?

Malu: É 2010, ou 2009, por aí...

Fernanda: E fala de questões importantes como o aborto, que não era um assunto tão falado quanto é hoje em dia, por exemplo. Além disso, o filme também aborda o relacionamento lésbico da protagonista (Ana Paula Arósio), que são questões que hoje em dia estão bem mais afloradas, mas que acho que na época do filme não eram tão comuns...

Malu: É, não era não. Realmente a gente teve... É, foi um pouco complicado. A gente teve uma reação complicada. Na época, a internet não era como é hoje, não tinha facebook, nada disso. Não, acho que já tinha facebook... Tava começando. Mas chegou um dia que eu abri lá o portal do site Terra que tinha uma reportagem sobre o filme que era uma loucura. Tinham até ameaças de morte, pessoal dizendo que Ana Paula era enviada do diabo, coisas terríveis, realmente terríveis. Uma reação exagerada, né, como sempre. Aí foi difícil, complicado para os homens na época. Porque Ana Paula encarou a Julia como um desafio e mergulhou nele de uma maneira muito legal. E você pode imaginar que os rapazes e os críticos dessa época eram aqueles caras que tinham conhecido a Ana Paula através da personagem da Hilda Furacão, e provavelmente tinham batido muitas punhetas pra ela. Então quando viram a Ana Paula com outra mulher na cama no meu filme, foi um pandemônio para cabeça desses caras! Como assim?!?!? Entendeu? A resistência foi enorme. E o mais engraçado foi que eles diziam que não, que a resistência foi com a personagem Julia. Só um crítico, que era da CBN, não me lembro o nome dele, que quando me encontrou disse que tinha visto o filme e que tinha ficado de pau duro quando ele viu as duas

atrizes transando, que ele achou aquilo incrível, super legal. Eu achei maravilhoso porque ele assumiu o voyeurismo dele. Dane-se se isso é machista ou não é machista, mas ele assumiu. Isso pra mim já é uma grande coisa, enquanto os outros preferiram meter o cacete no filme, dizendo que a personagem da Ana Paula era dura demais, que não inspirava empatia.... Mas o *Como Esquecer* teve uma coisa muito legal, ele criou uma rede de meninas que são lésbicas e que na verdade tinham uma necessidade enorme de se reconhecer no cinema; e não só meninas, até mulheres mais velhas. Me aconteceu uma coisa muito legal. Eu fui num debate num festival de gays e lésbicas lá na Justiça Federal e uma menina muito jovem levantou e me contou que tinha roubado o cartaz do *Como esquecer* na UFF, era uma menina da UFF. Ela disse que tinha levado porque achou aquilo tão incrível, tão possível, aquilo que ela sentia e tal... Aquilo me deu uma satisfação enorme.

Fernanda: E como você vê os seus filmes na relação com a indústria? Você tem uma preocupação em conciliar a arte com o aspecto comercial do cinema? Como você vê isso?

Malu: Fernanda, vou te falar uma coisa... Os meus filmes, até o momento, são todos autorais. Eu ainda não fiz um filme comercial, embora não tenha nada contra isso, até gostaria. Gostaria de fazer uma dessas comédias que galera adora. Não é uma crítica, absolutamente. Mas não é o que rola para mim(...) Os meus filmes são 100% autorais, até agora, o que me dá grande satisfação, porque são filmes que eu batalho, corro atrás e faço. Eu adoro trabalhar, é o que me dá vitalidade pra seguir, é fazer o que eu escolhi pra fazer.

Fernanda: Como você costuma compor a sua equipe?

Malu: Eu por exemplo, sempre trabalhei com diretoras de fotografia mulheres. Antigamente, você tinha problemas porque não tinham profissionais mulheres no mercado. Quer dizer, você até tinha, mas tinha muito menos. Na verdade, as mulheres sempre foram produtoras, acho que isso vem da nossa herança de ser dona de casa. A mulher é aquela que organiza tudo, que sabe onde estão as coisas, que sabe o que fazer, e essas são as produtoras. As mulheres são produtoras natas. Elas nascem produtoras, mas é que técnica era um pouco mais difícil. Mas hoje se você quiser trabalhar com a equipe toda só de mulheres você pode, o que eu acho ótimo. Eu dou preferência porque eu acho que as mulheres têm que aparecer, então sempre que eu posso eu trago as mulheres para a equipe. Embora eu também goste de equipes mistas, pois acredito que equilibra bem. Ah, eu gostaria de falar que é a primeira vez que vem uma equipe me entrevistar e é uma equipe composta só de meninas. As equipes de uma forma geral, sempre tem um homem que faz o som (risos). Mas eu gosto de ter homens na minha equipe, eu acho que a gente tem que equilibrar, achar um caminho de convergência, com todos os hormônios (risos). É por isso que eu gosto de ter homens na minha equipe também, não tenho nenhum problema com isso não.

A entrevista acaba e em seguida eu apresento o roteiro a ser desenvolvido. É importante ressaltar que o protagonismo feminino nos filmes é marca comum entre todas as entrevistadas. Tanto nos filmes comerciais de Cris, como nos filmes autorais de Malu e Helena Solberg, as mulheres são sujeitos principais nas narrativas. No caso de Cris, temos personagens mulheres assumidamente muito cariocas, assim como também algumas personagens de Malu, a exemplo do filme *Mulheres do Brasil*. Interessante observar que, com a direção feminina, questões como padrão de beleza, assédio, abuso, estupro e homossexualidade são fortemente presentes. Mesmo no filme *Linda de morrer*, de Cris, apesar das críticas já feitas, há essa preocupação em falar de questões relacionadas ao universo feminino na sociedade, mais especificamente à pressão do padrão de beleza. Esse “universo feminino” pode ser muitas coisas, ter muitas nuances, e com certeza muda de perspectiva de diretora para diretora.

Malu: Vamos ver se eu entendi. Você quer que eu diga quem é essa mulher e de onde ela vem?

Fernanda: Pode ser. De onde ela vem e para onde está indo, com qual propósito

Malu: Aparentemente ela me parece uma naufraga, de um *Bateau Mouche* da vida, chegando em Copacabana ainda muito suja e combalida desse naufrágio. Ela vai contar sobre isso, sobre a negligência de um comandante que não tinha bote salva vidas o suficiente e por isso ela ficou no mar, teve que nadar, boiou durante dias. O mar de Copacabana, como é muito sujo, ela ficou cheia de algas grudadas no corpo e enfim... Por isso ela parece essa pessoa com tanta coisa em cima, as roupas rasgadas, então ela tá saindo bastante combalida. Mas, ela já tinha sido vista por alguém de longe, que chamou os bombeiros que, por sua vez, chamaram a imprensa, e por isso tava todo mundo lá olhando, esperando ela sair do mar. Aí sai ela do mar, para contar a história desse naufrágio.

Fernanda: E o que ela carrega nas mãos?

Malu: Ela carrega ... (longa pausa). Ela carrega uma mochila com um bebê morto. Um bebê morto no naufrágio e que foi a pessoa que ela achou que ia conseguir salvar, mas não conseguiu. E ela quis levar esse bebê para ser enterrado dignamente.

Fernanda: Forte...

Malu: Eu acho isso

Fernanda: E como essa mulher é? Fisicamente...

Malu: Uma mulher forte, né, pra conseguir passar por isso e não morrer.... Uma mulher forte, grande, ela é uma ex campeã de natação, por isso ela se salvou. Você quer saber se ela é branca ou negra? Acho que ela é negra.

Fernanda: É? Por que?

Malu: Porque ela é uma mulher muito forte, musculosa, típico das pessoas de pele negra. Eu acho que as pessoas negras tem uma musculatura mais eficiente do que as pessoas brancas. Então eu acho que ela é tipo uma Serena Williams da vida, sabe?

Tem um corpo espetacular, músculos bem desenhados, uma ex atleta! E acho que por isso mesmo ela sobreviveu a isso tudo. O bebê não, o bebê é branco.

Fernanda: Por que?

Malu: Porque era o único bebê que tinha. Ela não conseguiria salvar ninguém, mas um bebê ela achou que dava, uma coisinha pequena, né? A gente acha sempre que é possível, né? E também porque entre muitas pessoas que já viveram, você vai salvar quem ainda tem chance de viver muito.

Fernanda: De onde ela vem?

Malu: De onde ela vem? Da onde ela vem? Hum... (pausa). Pode vir do Nordeste, que também é uma gente muito forte. Nordeste tem aquela coisa forte. Ela era uma turista nordestina que estava tentando chegar ao Rio, foi passear no barco e aí o tempo mudou e teve o naufrágio.

Ela foi a única sobrevivente do *Bateau Mouche*. Na história real você sabe que não teve nenhum sobrevivente, né? Se tivesse um, era ela.

O antagonismo entre força, relacionada à protagonista negra, e fragilidade, associada ao bebê branco, me fez lembrar do depoimento da ex-escrava e ativista negra Sojourner Truth³²(1851):

Ali aquele homem diz que as mulheres precisam de ajuda para subir às carruagens, para passar a sarjetas e para ter sempre, em qualquer lado os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir às carruagens, ou me dá o melhor lugar e não sou eu uma mulher? Olhem para mim, olhem para os meus braços. Eu lavei, eu plantei, eu armazenei e nenhum homem me passava à frente. E não sou eu uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto como um homem, e comer tanto (sempre que arranjasse comida) como um homem. E igualmente suportar o chicote! E não sou eu mulher?

Embora a ideia de que negros e nordestinos sejam fortes, e conseqüentemente resistentes à dominação, seja uma das possíveis interpretações à fala de Malu, trazendo um sentido positivo ao seu discurso, a aproximação que a cineasta faz de uma força que tudo aguenta a pessoas negras me parece problemática, pois isso muitas vezes, durante a história da humanidade, foi usado para justificar o abuso e a violência que negros sofreram e ainda sofrem. À uma mulher branca é associada a fragilidade que necessita, sempre, de auxílio masculino, mas à mulher negra é associada a força que, além de aguentar a si mesma, suporta os outros. E quem são esses outros? Os brancos. As mulheres, os homens e os bebês brancos. Nesse caso, é importante pensar como a fragilidade vista na mulher branca acaba, contraditoriamente, sendo um privilégio em relação às mulheres negras, pois estas sim seriam capazes de aguentar o trabalho pesado, o chicote, a humilhação, e todo o tipo de exploração física e simbólica a qual as mulheres brancas, historicamente, foram poupadas.

³² Citada por Carmo & Amâncio (2004), *Vozes Insubmissas*

A associação do roteiro proposto à uma história de naufrágio se repetiu na entrevista com Betse de Paula, que também afirmou se tratar de um naufrágio. Confesso que isso é, em parte, culpa do próprio roteiro, que obviamente pode levar a tais narrativas. Contudo, me chamou a atenção o fato de que, nos dois casos, as protagonistas dos naufrágios foram mulheres negras, e nenhuma mulher negra foi entrevistada para esta pesquisa.

3.3 - Betse de Paula

Betse formou-se em Ciências Sociais, embora seu grande sonho fosse fazer cinema. Porém, seu pai, o cineasta Zelito Viana, a aconselhou fazer outro curso, pois, segundo ele, cinema era uma carreira muito difícil. Como outros cineastas documentaristas da época tinham feito Ciências Sociais e a casa de Betse era muito frequentada por pessoas dessa área, como o antropólogo Darcy Ribeiro, Betse resolveu seguir o mesmo caminho. Ao final da faculdade, deu início a cursos de roteiro e filmagem na CAL (Casa de Artes de Laranjeiras). Assim, logo que terminou a graduação, passou a trabalhar como assistente de direção, continuísta, montadora e produtora. Estudou alguns anos em Paris, a fim de aprender mais sobre linguagem cinematográfica, pois achava que sabia muito de técnica e pouco de linguagem. Ao voltar para o Brasil, na metade da década de 1980, começou a dirigir curtas, mas passou a ter dificuldades profissionais com o início do governo Collor. Casou-se, mudou-se para Brasília, e depois de 10 anos conseguiu fazer o seu primeiro longa, *O casamento de Louise* (2001).

Considero que Betse é uma cineasta que transita entre o filme comercial a o autoral, como poderemos perceber em sua própria fala mais adiante. Seu filme de maior bilheteria até hoje é *Vendo ou alugo* (2013), um filme considerado *blockbuster* por alguns exibidores³³. Essa é a primeira ficção brasileira a falar da atuação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadoras) na favela. O filme conta a história de uma família de quatro mulheres que moram em uma casa que fica bem na entrada de uma comunidade. A família pertence a uma classe média em decadência e está tentando vender a casa a qualquer custo. Cenas interessantes e carregadas de ironia permeiam a obra. É possível identificar diversas críticas à polícia, aos estrangeiros, que acham a violência do Rio de Janeiro “exótica”, à religião e etc... O trabalho de Betse é, muitas vezes, apontado como comédia sociológica, o que certamente deve ser influência de sua formação.

³³ Marcelo França Mendes, um dos diretores do grupo Estação, classifica o filme como *blockbuster*: <https://oglobo.globo.com/cultura/tempo-de-virada-para-humor-sociologico-de-betse-de-paula-9403589>

Outros dois filmes que comentamos durante a entrevista foram *O casamento de Louise* (2001), seu primeiro filme, e *Celeste e Estrela* (2005), seu segundo longa. Em *O Casamento de Louise*, temos a história de duas mulheres: Louise (Silvia Buarque), a patroa, e Luzia (Dira Paes), a empregada doméstica. A primeira é uma burguesa que toca violino e a segunda, vinda de origem humilde, toca panelas e inventa músicas enquanto cozinha. O filme revela a relação próxima e ao mesmo tempo tensa entre as duas personagens; a opressão exercida por Louise sobre a empregada é trabalhada com ironia, traço cômico típico nos filmes de Betse. Em *Celeste e Estrela*, temos a saga de uma mulher jovem, Celeste (Dira Paes), que está batalhando para filmar seu primeiro longa metragem. Em busca de patrocínio para seu filme, Celeste passa por diversas dificuldades, inclusive abuso e assédio de homens. Beste afirmou, durante a entrevista, que ambos os filmes são bastante autobiográficos. No caso de *Celeste e Estrela*, Betse disse que essa é uma história muito próxima da que ela mesma passou tentando filmar *O casamento de Louise* em Brasília.

A entrevista com Betse aconteceu no dia 20 de dezembro de 2017, às 11h, em sua residência e produtora, a Aurora Cinematográfica, localizada no bairro do Jardim Botânico. De todas as entrevistadas, Betse pareceu ser a mais desconfiada e menos receptiva. No dia estava muito quente, alto verão no Rio de Janeiro, e duas empregadas trabalhavam em sua casa enquanto filmávamos.

Fernanda: A primeira coisa que eu queria perguntar é como que você começaria um filme sobre a sua vida, sobre você.

Betse: Não tenho a menor ideia, não sei. Mas posso te falar uma coisa, essa pergunta que você me fez é a mais difícil: saber onde que um filme começa. Depois que você sabe onde ele começa e onde termina, dá para fazer o filme, né?

Fernanda: Você pensou no *Casamento de Louise* com uma preocupação mais comercial ou não?

Betse: Pô, vamos dizer que eu estava fazendo um filme que eu tava achando que ia dar certo, né? Não sei também porque eu achei isso, porque não tinha nenhuma grande distribuidora por trás. Mas o elenco, enfim... Era a volta da Dira Paes, mas enfim... Mas eu achei que o filme ia fazer algum sucesso, ia ter uma coisa comercial melhor. Aí não teve. Aí eu falei: "ah, então não teve... ninguém vê mesmo os filmes que eu faço, vou fazer o que eu quiser aqui, então vai *Celeste e Estrela* (2005)." Aí fiz *Celeste e Estrela* assim mesmo: faço do jeito que eu quiser, falando de todo mundo, e não sei o quê! Aí depois do *Celeste* eu voltei pro Rio, e pra lançar esse filme foi muito difícil...

Fernanda: A Celeste é uma protagonista mulher que tá tentando, a muito custo, fazer um filme em Brasília e passando os maiores perrengues da face da Terra. Tem umas situações muito machistas que a Celeste passa...

Betse: Sim, assédio e tudo...

Fernanda: É, que ela vai procurar patrocínio para o filme e não consegue, né? Os homens ficam dando em cima dela. E tem também essa coisa, que eu acho que você trabalha muito nos seus filmes, que é o estrangeiro, você sempre tem um personagem que vem de fora do Brasil. Por exemplo, no *Celeste e Estrela* tem aquele palestrante que vai falar como construir um roteiro (o Syd Field), que ele fala da importância do *plot twist*, e a Celeste se revolta, porque ela não quer fazer um filme nos padrões hollywoodianos, ela quer fazer um filme diferente. E aí no *Casamento de Louise* tem o sueco que acaba tendo um caso com a personagem da Dira Paes, que é uma empregada... Rola esse fetichismo do estrangeiro com a “mulata” brasileira.

Betse: É, em Brasília você convive muito com essa realidade do olhar estrangeiro. A primeira ideia para a Louise era que ela fosse inglesa, mas não conseguimos dinheiro pra fazer isso e deixamos a ideia pra lá. Nós conseguimos um ator inglês, aí passamos pra ele o personagem estrangeiro. Sobre a situação do assédio, é algo que tem em todos os meus filmes, todos! Tem um que não tem: *Revelando Sebastião Salgado* (2013) (risos) Tô brincando. Mas acho que todos os de ficção, tirando o *The books on the table* (1999) que é um filme infantil, todos tem essa questão do assédio, né? É uma questão presente mesmo.

Fernanda: Por que?

Betse: Não sei, tá lá. Só sei que é assim.

Fernanda: Como que é construir os personagens femininos para você?

Betse: Ah, bem mais interessante! Eu gosto muito de trabalhar com o universo feminino, acho bem legal. No *Vendo ou Alugo* (2013) foi uma curtição muito forte com isso. Quarto mulheres loucas, muito diferentes entre si. Como que constrói essas quatro para serem diferentes, não serem iguais? Achei muito legal, foi uma construção bem bacana.

Fernanda: E o que é o universo feminino pra você? Como você expressa isso nos seus filmes?

Betse: É o que eu vou falar pra você... Acho que eu não sou uma pessoa de muitos pensamentos sobre o meu negócio, simplesmente eu faço, entendeu? Então acho que tem essa coisa do assédio, que acho que é parte do universo feminino. Acho que você, olhando pra eles, assim, dá pra ver, a dupla jornada, que é uma questão que tá presente nos meus filmes também... Tem várias questões que permeiam... Eu tô te falando isso como espectadora.

Como afirma Karla Holanda (2017, p. 56), “questões domésticas e maternais são quase sempre indissociáveis do trabalho das cineastas no Cinema Moderno de autoria feminina”. Embora Betse não esteja inclusa no que Holanda denomina “Cinema Moderno”, é fato que as mulheres carregam consigo a experiência de serem mulheres no mundo, e isso têm se refletido nos filmes que fazem. No caso de Betse, há muitas situações em sua obra que falam do ambiente doméstico e maternal, principalmente no filme *O casamento de Louise*, que é quase todo

gravado em uma única locação: a casa da personagem Louise. Essa escolha, segundo a diretora, foi por motivos financeiros, já que o orçamento do filme era baixo, e também por essa sensação de imersão na casa da protagonista, no ambiente doméstico e maternal mesmo. Além, claro, de evidenciar constantemente os conflitos de classe entre as duas protagonistas, a patroa e a empregada.

Fernanda: Mas você acha que essas características das suas personagens femininas não foram construídas conscientemente?

Betse: Não, acho que não. No *Casamento de Louise* tem aquela questão da empregada com a patroa. Isso daí foi uma coisa assim: eu fui morar em Brasília e não tinha empregada que ficasse na minha casa e eu com os filhos pequenos... E aí era uma coisa tão assim....

Fernanda: Você se identifica com a Louise?

Betse: Lógico, né?! Então, era uma coisa difícilíssima arrumar uma empregada, a empregada ia e voltava e não sei o que... E tinham umas figuras engraçadíssimas, tinha uma que dançava *É o tchan* com as crianças na sala. Eu falava “ai meu deus do céu, né?”. Acho que todas as minhas personagens tem um pouco de mim.

Interessante e corajosa a afirmação de Betse ao dizer que se identifica com Louise, que é nitidamente uma personagem moralista e burguesa, com seus problemas totalmente pequeno-burgueses. O que, claro, não deixa de representar a cineasta até hoje, ainda mais quando constatamos que em sua bela casa no Jardim Botânico há duas empregadas ao seu serviço. Dessa forma, acho pertinente pensar como o conflito de classes é sempre representado nas comédias de Betse, e ela mesma não esconde o que ela é, de que classe ela vem e os privilégios que possui. Creio que ela está, ao mesmo tempo, rindo de si mesma, de sua própria posição, ao passo que não deixa de fazer a crítica social. Ao dizer que “tinha dificuldades de arrumar uma empregada”, Betse está falando de sua insatisfação com os serviços por elas prestados. No próprio filme *O casamento de Louise*, a personagem Luzia, a empregada, faz exatamente isso: dança músicas populares com as crianças na sala, o que a personagem Louise desaprova totalmente.

Fernanda: Nos seus filmes, a questão social me parece bastante presente. Acho que é no *Vendo ou Alugo*, que o estrangeiro chega na casa que está para alugar na favela e diz: “Ai, acho que tem uma coisa de luta de classe aqui, acho demais isso no Brasil”. Tipo, ele fetichiza a favela, fetichiza o contexto social brasileiro, né?

Betse: Acho que isso vem da coisa de eu ter feito Ciências Sociais, né? Assim, pelo menos eu tento dar a crítica, nem sempre consigo. Mas eu tento sim ter um olhar sobre a sociedade também.

Fernanda: E você usa uma comicidade em relação a isso...

Betse: Isso já é outra questão. É que eu tento olhar as coisas todas da vida com uma certa graça, achando graça das coisas. Por isso o olhar estrangeiro é bem vindo, porque o olhar do estrangeiro é que te dá essa outra visão. Aquele cara na favela procurando um lugar perigoso, achando que o bom é um lugar perigoso. Esse tipo de personagem te permite isso... Valorizar a mulher que toca panela, no caso do casamento de Louise. E no caso do *Celeste e Estrela* aquele é o Syd Field. Se eu me identifico com a Louise, imagina então com a Celeste...

Eu: Imaginei! Porque mostra essa dificuldade de ser mulher e tentar fazer filme no Brasil sem dinheiro...

Betse: O *Vendo ou alugando* foi o que mais bombou, mas também não bombou o que deveria ter bombado. Mas enfim...É, então, o *Vendo ou Alugando* foi um filme que eu demorei muitos anos pra fazer, porque eu queria mudar de padrão de produção, eu queria um filme grande, bem produzido. Então o filme tem um elenco abismal. (...) Era um elenco maravilhoso, e a produção era maravilhosa, e tinha uma ótima distribuidora também. E teve uma participação em festival que, pelo resto da minha vida, eu nunca mais vou ter também. Então, de fato, é um filme que acerta em várias coisas, mas também não foi o sucesso que a gente esperava...

Fernanda: Você acha que ser mulher num meio como esse, que privilegia o trabalho dos homens, em que eles ganham mais espaço do que as mulheres...

Betse: Mas isso é em todos, né? Quando eu vejo uma vaqueira trabalhando, eu fico emocionada também. Eu falo: “caramba, como consegue ser vaqueira num ambiente tão...” Quando você vê uma liderança indígena, você fala: “caramba, o que essas mulheres fizeram, a luta que elas tiveram pra tá aí...” A Helena Solberg, a Lucia Murat, né? Você tá fazendo parte, tamos aí, né? Tá na chuva é pra se molhar. Agora, lógico que... Eu, pelo menos, em vários momentos tive situações de machismo mesmo, de ser preterida por um homem que tinha menos experiência do que eu. Muitas, muitas, muitas vezes. É um meio machista, né? Todo são, né? Você vê que a quantidade de mulher diretora de cinema é baixíssima comparada a quantidade de mulher produtora. Produtora se aceita.... fotógrafa? Meu deus do céu, entendeu? Eu fiz um programa com 26 fotógrafos brasileiros, só consegui botar uma mulher, entendeu? Eu tava dirigindo junto com um amigo fotógrafo também. Poxa, imagina a luta dela! Outras podiam estar fazendo parte desses 26, mas é uma luta braba, né? Essa das fotógrafas. Dentro do nosso meio acho que é a pior, a mais difícil.

Tanto Betse como Malu reforçaram algo que os dados já mostram: quando o assunto é cinema, as mulheres ocupam, majoritariamente, a posição de produtoras ou montadoras, profissões comumente associadas a características femininas, enquanto a direção de fotografia é a categoria com o menor número de mulheres. Na produção, a capacidade associada à mulher em resolver problemas, em planejar e organizar. No caso da montagem, a habilidade associada à mulher em costurar, em unir partes. Pesquisa recente da Ancine, do ano de 2017, mostrou

que, das mulheres que trabalham com cinema, 40% delas ocupam cargos de produtoras, enquanto que na fotografia e na direção de arte juntas, há apenas 5% delas.³⁴.

Fernanda: Você se considera feminista?

Betse: Hum.... Não sei... (risos). Helena (Solberg) fala que todo mundo pergunta isso pra ela, e não sei... Acho que talvez eu seja. Quando eu vejo um filme que eu acho que as mulheres estão mal representadas eu reclamo. Nesse aspecto acho que sim, acho que sou. (...) A Dira (Paes) fala que a diretora mulher toma conta do elenco. Diz: “sai da chuva”, sabe? “ó, vou te dar um remédio”(risos). Isso realmente é verdade. Eu vejo essa diferença bem forte. Os homens se preocupam muito com o elenco e as mulheres cuidam do elenco e da equipe. Acho engraçado isso, sabe? Essa coisa de cuidar... acho que isso tem a ver sim.

Fernanda: Com certeza, nós aprendemos a cuidar. Quando você faz o *Vendo ou Alugo*, que você sai de Brasília e vem filmar no Rio.... Esse filme tem um contexto carioca bem forte, bem característico. Tem toda uma situação social da favela que tá ali colocada. Me parece que há também uma crítica à UPP, e à essas mulheres que estão ali naquela casa na favela, aquela classe média em decadência....

Betse: Então, esse é um filme carioca mesmo! Eu vim para o Rio e encontrei essa situação social. (...) A mulher que toma conta de casa, uma casa só de mulheres. Tudo isso eram realidades que eu encontrei aqui no Rio muito fortes. Não que lá em Brasília não tivessem casas só de mulheres, tinha também, uma ou outra, mas eu já olhava achando engraçado essas casas onde as pessoas moram juntas com várias gerações. Então eu fui usando isso: como você coloca o “sexo frágil” numa situação de força? Como que elas vão lidar com isso? Elas não estão ali oprimidas pela favela, não, elas estão convivendo, elas estão, da forma delas, convivendo com aquele espaço. Como é o Rio de Janeiro, né: se convive! E aí a situação ia mudando e eu ia mudando o roteiro. Não tinha UPP no início, aí apareceu a UPP e eu falei: bota UPP! E o filme foi se atualizando em sete anos, até sair o filme, e toda hora tinha que mexer no roteiro.

Fernanda: Você vê alguma particularidade nessa mulher carioca que você representa?

Betse: Não sei, acho que a coisa legal é essa coisa da convivência, essa necessidade da convivência. Essa necessidade de você conviver com esse tipo de situação. Uma vez um amigo meu de Nova York perguntou: E não é perigoso andar na rua essa hora? E eu respondi: pra mulher carioca não! Você sai, liga um olho pra trás e vai. A gente que mora no Rio não tem essa coisa. É perigoso pra esses gringos que vem pra cá e não sabem andar na rua. Eu acho que existe uma particularidade, esse convívio que, no Rio de Janeiro, desde pequena as meninas são acostumadas: o assédio, a menina já convive com o cara que se masturba no ônibus, uma coisa louca que não tem em Brasília, por exemplo.

³⁴ Fonte: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2017/04/03/noticias-cinema,204466/questao-de-genero-no-audiovisual-e-tema-de-apresentacao-da-ancine-em-b.shtml>

Fernanda: Uma outra pergunta um pouco fora da linha que estamos. Você gosta de chanchada?

Betse: Eu... gosto, gosto...

Fernanda: Porque eu já vi algumas críticas comparando um pouco o seu humor com o da chanchada.

Betse: Ah, eu não me incomodo não. A galera fala pra me incomodar mas eu não me incomodo, não.

Fernanda: É que no filme, *Desarquivando Alice Gonzaga* (2017), é interessante, né... como a Alice vem desse universo das chanchadas, da Cinédia e tal... E ela conta várias situações que as mulheres foram preteridas na chanchada, a própria mãe dela ficou esquecida. Várias mulheres foram esquecidas...

Betse: Ah, o modo como o cara escolhe a atriz, né? Bota a foto em cima da mesa e diz: ah, vai ser essa! Tem nada a ver com o trabalho dela, é só a beleza. Eu acho que a chanchada, como as comédias musicais, são maneiras que as pessoas foram usando pra tentar acertar o público. De tentar fazer um cinema popular, um cinema que se aproximasse do seu público...

Fernanda: Você considera o seu cinema popular?

Betse: Não! Não dá pra falar isso, porque com esse número de espectadores que eu tenho não dá pra falar isso. Mas é, acho que é, né? Eu tento, pelo menos. No caso do *Casamento de Louise* eu acho que é um filme bastante popular, apesar de ter tido essa coisa toda... Eu acho até mais popular que o *Vendo ou Alugo*, porque *Vendo ou Alugo* é tão crítico, que ele assusta às vezes. A gente achava que ia ter problema com negócio de droga nesse filme, mas na verdade tem a coisa do pastor, da religião, que afasta muito, não aproxima.

Fernanda: Você chegou a comentar que você é filha do cinema novo, e como é isso pra você? Porque o cinema novo a gente sabe que para as mulheres, nada...

Betse: Nada, né? Os caras ignoraram a Helena (Solberg).

Fernanda: Em muitos movimentos artísticos as mulheres foram ignoradas. No surrealismo, por exemplo. No cinema novo não foi diferente.

Betse: Pois é, pois é...

Fernanda: Clube do bolinha, né?

Betse: Como que é a relação entre vocês, mulheres diretoras no Rio? É que você falou várias vezes da Carla Camuratti, Lucia Murat, Helena Solberg... Vocês se encontram sempre?

Betse: Não, que nada! Nem isso... Eu encontro sempre a Helena, né, que é vizinha. Mas acho que até o pessoal de São Paulo é mais articulado.

Fernanda: Você acha?

Betse: Acho

Fernanda: Por que?

Betse: Ah, porque logo que a Dilma entrou ela fez uma sessão de cinema lá no Palácio que tinham várias mulheres. Uma sessão só com diretoras, e passaram um filme da Ana Muylaert. Aí logo depois eu encontrei a Ana e ela falou que as cineastas de SP continuam se encontrando... E eu: “ah legal!” Aqui no Rio não... Acho que elas são mais articuladas.

Fernanda: Mas você acha que isso tem a ver com a cidade?

Betse: Acho que também. Lá em SP as pessoas se encontram mais, né? Aqui é mais no papo do “a gente marca um dia...” (risos)

Fernanda: Verdade, eu que sou de fora sinto muito isso na pele. Porque eu sempre tô marcando coisas com as pessoas e levando bolo (risos)

Betse: É coisa de carioca. “A gente se vê, a gente se vê...” (risos)

A entrevista é encerrada e o roteiro a ser desenvolvido é apresentado. Betse pareceu não gostar do roteiro, várias vezes disse que estava mal escrito. Em algum momento, pensei que ela se recusaria a dar uma solução para a história, mas ao final acabou se envolvendo...

Betse: Por que é importante ela estar carregando alguma coisa? Porque pra ela vir solta de lá, num tá carregando nada... Tem que carregar só uma coisa de luz, uma coisa muito forte, uma bola de fogo, que chega e desaparece.

Fernanda: Pode ser o que você quiser.

Betse: Vou te falar uma coisa, viu... Peraí, ela emerge do mar de Copacabana, não quer dizer que ela tenha surgido do mar...

Fernanda: É, ela aparece lá, mas de onde ela veio?

Betse: É, ela foi salva de um naufrágio e veio nadando... Ela tava tentando fazer uma travessia e se deu mal. Ela é atleta e tava tentando atravessar o canal da mancha e desistiu. Mas peraí, ela tá pelada! Por que ela tá pelada? É... Como que uma pessoa pelada tem uma bagagem? Pois é, você vê... Acho melhor você melhorar seu roteiro.

Fernanda: Risos. Pode ser como você quiser a história.

Betse: Não, já sei! É uma cena de uma novela. Essas câmeras todas, tudo já tinha sido marcado. Todo mundo tava achando que era real, uma doida pelada nadando, mas na verdade era a gravação de uma novela. É uma cena que ela chega numa ilha deserta. A novela é de época, por isso ela tá pelada, mas ela tá sem bagagem. Eu acho que uma pessoa pelada com bagagem são duas coisas que não fazem sentido juntas.

Fernanda: Justamente! (risos)

Betse: A não ser que a bagagem dela seja uma flecha, ou uma bagagem cultural muito grande. Pronto! A mulher era negra, ela fugiu do navio negreiro e ela trouxe uma bagagem cultural incrível. Orixás, coisas fantásticas...

Fernanda: Então é uma cena de novela que a personagem é uma mulher negra que fugiu do navio negreiro?

Betse: Isso, mas aí ninguém sabe... Aí quando ela chega na areia, que a produção chega com toalha, com tudo... E aí as pessoas descobrem que na verdade é uma novela.

Fernanda: Entendi

Betse: Pronto, deu certo a cena? Ficou do seu agrado?

O humor característico de Betse está bastante presente quando ela descreve a cena. “Uma doida pelada nadando”, e a brincadeira com o espectador: não é nada daquilo, é a gravação de uma cena de novela. Essa brincadeira com o espectador é usada muitas vezes no filme *Celeste e Estrela*, principalmente durante o processo de criação do roteiro do filme que a personagem Celeste está tentando fazer.

Betse também afirmou que a mulher é negra e atleta, a princípio. Parece-me que a situação do naufrágio automaticamente remeteu à mulheres negras, tanto para Malu quanto para Betse. Uma situação em que grande força é necessária levou à personagens negras. No caso da história de Betse, a personagem carrega uma bagagem cultural simbólica, típica de sua terra: orixás. E está fugindo de um navio negreiro, o que me remeteu muito mais a um ambiente de libertação e resistência do que a cena descrita por Malu, em que a mulher negra tenta salvar o bebê branco. Mas toda essa carga emocional perde um pouco a força quando ela diz que é uma cena de novela, que não é “real”, o que leva a narrativa para outros lugares possíveis... Isso ainda terá de ser trabalhado e pensado no meu filme.

3.4 - Helena Solberg

Helena nasceu em 1942, em São Paulo, mas mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro. cursou Línguas Neolatinas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), ao final da década de 1950. Durante a graduação na PUC, conviveu com diversas figuras do cinema novo, como Mario Carneiro. Seu primeiro filme foi o curta *A entrevista* (1966), considerado um marco do cinema moderno de autoria feminina. É uma obra em que Helena entrevista diversas mulheres na cidade do Rio de Janeiro e faz perguntas pertinentes à sua época e à sua classe social, relacionadas à família, ao casamento e ao trabalho, revelando o moralismo e o machismo do período.

Helena então casou-se e foi morar um tempo em Boston, aonde teve que começar tudo outra vez, e não sabia por onde começar. Então ela foi até um cinema de arte que tinha em Washington, D.C., disse que era cineasta e perguntou se havia um cinema independente na cidade, com pessoas que estivessem tentando fazer filmes. O proprietário do cinema acabou lhe abrindo várias portas, deu nome de pessoas com as quais ela começou a conversar e a se inteirar no meio. Era o auge do movimento feminista, nos anos 70, ao mesmo tempo que havia as demonstrações contra a guerra do Vietnã muito fortes. Washington estava um campo de

guerra. Segundo Helena: “tinha tanque, polícia na rua... eu fui presa uma vez numa manifestação, e saí pra filmar também essas manifestações.” Em meio a esse cenário, Helena conseguiu reunir um grupo de quatro mulheres para seu próximo filme, que foi o *The Emerging Woman* (1974), que conta a história do feminismo americano e inglês, os quais ela queria entender. “Eu queria entender as coisas e ia fazendo filme”, afirma a cineasta.

Hoje, é uma das mais importantes diretoras de cinema brasileiras, com uma cinematografia crítica, focada principalmente nas opressões de gênero. Seu último filme, *Meu corpo, minha vida* (2017), é um documentário importante e bastante profundo sobre diversas questões que tangem o aborto no Brasil.

A entrevista com Helena Solberg foi realizada no dia 16 de janeiro de 2018, às 16h, na residência e também produtora da cineasta, a Radiante Filmes, localizada no bairro do Jardim Botânico. Helena e David, seu marido, nos receberam com muita simpatia. A entrevista aconteceu em seu escritório, e não foi muito longa. Helena parecia cansada, sem muito fôlego para falar.

Fernanda: Helena, como você começaria um filme sobre a sua vida?

Helena: A princípio, eu acho que eu não faria um filme sobre a minha vida. Eu acho que não seria um filme tão interessante, mas vamos fantasiar... Eu me imagino dentro d'água, como criança, com um respirador e pé de pato. Hum... não sei porque! Talvez porque isso foi muito parte da minha infância, e o mar tem uma presença muito forte pra mim. E é interessante porque eu nasci em São Paulo, nós viemos pro Rio eu devia ter uns três anos ou dois, e eu passei a viver na praia praticamente, quando criança. Então sempre teve essa presença muito grande do mar. E... tô pensando se tem algum filme que eu fiz que eu retratei o mar... Não tem, não (risos). Eu tenho um roteiro em que o mar está presente... Agora você me pegou (risos). É isso aí.

Fernanda: Eu já vi você falando, em outras entrevistas, que você tem uma relação muito forte com o mar...

Helena: É, é porque foi parte da minha infância. Meu pai fazia pesca submarina e todos os meus irmãos também, e ele levava a gente. Na época, na Barra da Tijuca não tinha nada, nada daqueles edifícios. Tinha aquele canal, e era um canal limpo, quando o mar enchia ele era incrível, porque entrava uma quantidade de peixes enorme. Era muito bonito... E a gente aprendeu a mergulhar nesse canal, antes de ir para alto mar, com meu pai. Embaixo d'água sempre há uma privacidade enorme, há um universo, o som para de existir, é um outro som... Você ouve.... Com o respirador você ouve a própria respiração e você ouve até seu coração batendo. Então imagino que é quase como estar em um útero. Você tá fechada numa água, você tá arfando e você tá só. Então é só isso... Não sei porque você falou que eu já falei sobre mar em outras entrevistas... Aonde? Você anda me investigando?

Fernanda: Hahahaha. Talvez...

Helena: Por isso que tem que tomar cuidado... (risos)

Acho extremamente poética essa imagem descrita por Helena: o fundo do mar, o som do respirador, o som do coração, uma imensidão e ao mesmo tempo uma enorme privacidade. Interessante como essa cena se conecta muito bem com o roteiro que eu propus para as cineastas desenvolverem, de uma mulher que emerge do oceano... E, como já mencionei anteriormente, a cena que Malu de Martino descreve seu sentimento de imersão na sala de cinema também me parece uma bela associação com o que acabo de mencionar, um trio que anda bem junto. As duas trazem imagens da infância e, para mim, essa mulher que emerge do mar de Copacabana traz consigo uma carga da infância. É o que eu diria se tivesse que dar a ela algo para carregar. Talvez um objeto ou um peso simbólico mesmo, mas certamente algo do passado, algo sobre ela...

Fernanda: O seu primeiro filme, *A entrevista*, de 1966, foi feito com mulheres cariocas, né?

Helena: Sim, porque eu morava aqui e fiz com pessoas que eu conhecia, no meu meio social e estudantil da católica (PUC).

Fernanda: E você acha que teria tido alguma diferença se você tivesse feito esse filme fora do Rio ou...?

Helena: Total.

Fernanda: Por que?

Helena: Porque era meu primeiro filme, eu fiz com o que havia disponível perto de mim. Eu tava tentando entender o que eu ia fazer, eu tava com medo, eu tava com dúvidas, eu tava querendo fazer uma investigação. Na verdade, tudo do que se tratava, era também eu tentando entender eu mesma. Examinando minha própria formação, minha própria onda... burguesa. Então eram aquelas meninas da mesma classe social, que tinham tido a mesma experiência dos colégios de freiras, os casamentos formais... Era um momento bastante conservador, né? Então, quer dizer... A turma partiu pra uma liberdade maior nos anos 1970, inclusive ligada ao movimento hippie e a questão da pílula anticoncepcional, que na minha geração não tinha. Havia um medo muito grande da gente engravidar. Havia a coisa da igreja, catolicismo, colégio de freira... E eu fiz o filme com as pessoas que estavam ao meu redor, não tinha dinheiro pra fazer. O Mario Carneiro que fez a fotografia, nem sei se ele foi pago. Nem sei se alguém foi pago. Foi tudo uma coisa assim... eu fiz o som, eu saí carregando um Nagra que pesava sei lá quanto. Alguém me ensinou a mexer com o Nagra e eu ia entrevistar as moças na casa delas.

Fernanda: Entendo, mas quando eu pergunto se você via diferença em fazer no Rio ou não, eu tô perguntando se você vê alguma diferença da mulher carioca, como que elas responderiam às entrevistas nessa época...?

Helena: Acho que tem uma confusão aqui. Acho que a diferença se daria em classes sociais diferentes e não porque foi de um estado para o outro. Se eu fosse para São Paulo ou para Minas entrevistar mulheres da classe alta burguesa, eu acho que ia ser a mesma coisa. Talvez com algumas ligeiras diferenças culturais de estado para estado, mas não são tão grandes assim...

Importantíssima essa diferenciação apontada por Helena: o que importa, na verdade, é a classe social. O que não deixa de ser verdade! A mulher carioca branca e rica é representada de uma forma totalmente diferente da carioca negra que mora na favela. Essas questões já foram mais esmiuçadas no primeiro e no segundo capítulos desta dissertação.

Fernanda: É que o Rio sempre foi visto como um lugar de, em relação às mulheres, produtos de exportação... As mulheres sempre foram muito fetichizadas aqui, talvez mais que em outros lugares do país...

Helena: Eu acho que em toda cidade de balneário, digamos, tem mais liberdade com o corpo. Porque no Rio, no verão, todo mundo passa pelado na rua. Em São Paulo você não vê isso, é uma coisa muito mais formal.

Fernanda: E como que começou a sua trajetória no cinema? Você concorda que foi a única mulher do Cinema Novo no Brasil?

Helena: Não sei, deve ter sido por acaso, nós estávamos no intenso agora. Você não sabe que vai ser o Cinema Novo quando você tá lá vivendo aquilo. Quer dizer, nós éramos jovens, fiquei amiga de pessoas que eram do Cinema Novo na PUC, então fiquei curiosa vendo que eles estavam fazendo filmes. Comecei a ver os filmes e tive vontade de... Quer dizer, inicialmente o meu negócio não era cinema, eu queria ser escritora, eu queria escrever. Mas o cinema veio como forma de comunicação, inclusive mais efetiva, escrever talvez levasse mais disciplina naquele momento, não sei... Entendeu? Eu fiz parte daquele grupo, definitivamente fiz. Mas eu fiz parte daquele grupo de uma forma... Eu tinha minha agenda particular de meu interesse, não tanto pelo outro, o oprimido... Eu me achava oprimida (risos), e eu queria entender essa formação minha tão absurda, tão distorcida. E porque essa formação tinha como resultado a opressão maior da mulher do que do homem. Se bem que do homem também, os valores machistas são valores burgueses também, que vem do patriarcado, aquela história...

O Cinema Novo é muito caracterizado pela sua inspiração no neorealismo italiano e a sua forte preocupação em retratar problemas sociais do Brasil, a pobreza, a luta de classes... Quando Helena diz que não estava tão interessada “no oprimido”, o que ela quer dizer é que estava mesmo era interessada na **oprimida**. E, como ela mesma afirmou, apesar de ser uma mulher burguesa, ela sabia que sentia algum tipo de opressão e queria entendê-la, entender o machismo, de onde ele vinha, suas origens. A arte de Helena não se trata de um cinema que vai

na favela descobrir como se sente a mulher preta e pobre, nem mesmo se pretende a isso. O que Helena quer é entender a opressão de gênero dentro de sua própria classe: a burguesia.

Fernanda: Então você queria entender a opressão que a mulher burguesa sofria, na verdade?

Helena: É... não é só o que a mulher burguesa sofria. Era por que era necessário esse controle da mulher, por que era importante... Entendeu? Porque você tem que procurar as razões, elas são sempre bem interessantes quando você vai atrás delas. Entender o que é o patriarcado, que é a passagem da herança, pra passar a herança você tem que ter certeza que o filho é seu, pra você ter certeza que o filho é seu... A única pessoa que sabe é a mulher, o homem não sabe, mas ela é que sabe. E isso gera um problema para a questão da propriedade. O homem então precisa controlar a mulher e pra isso tranca ela em casa, é o casamento, né? A monogamia. Não sei se eu to dizendo bobagem... (risos)

Fernanda: Você já se considerava feminista naquela época?

Helena: Esses rótulos é que são complicados. Eu não me considerava feminista, eu era eu. O feminismo era uma coisa da maior importância no sentido que dizia a mim, que falava das coisas que eu tava interessada em entender e saber. Então eu sempre fui procurar entender o porque que isso sempre me deixou meio alucinada, o porquê dessa opressão. Da onde ela vem? Lá de Adão e Eva? É o fato de biologicamente nós termos que parir e ter filhos? Isso torna a mulher fisicamente mais frágil? É a fragilidade física o início de tudo? É porque ela precisava da proteção do macho que era mais forte? Eu gosto de examinar as histórias grandes, o porquê, da onde vem, como que é. E eu gosto muito de um texto do Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado...* Eu acho que ele vai e pimba, acerta muito! Tem outros textos interessantes, a Simone de Beauvoir, por exemplo.

Fernanda: Você acha que fazer documentário é uma forma de entender o mundo?

Helena: Pra mim, é. É uma aventura. É sair de você e ir ao encontro do outro, aprender alguma coisa. Todo documentário que eu comecei eu tinha algumas ideias do que eu queria fazer e eu mudei muito durante o processo de ouvir o outro e de entrar na realidade do outro. Isso rejuvenesce você, é muito importante!

Fernanda: Para você o documentário é um processo de escuta?

Helena: É um diálogo, né? Você não quer só ouvir, você quer entender, você quer questionar, você pode fazer o outro mudar de ideia, a partir do momento que você explicar pra ele algumas coisas que partem da sua realidade. É um encontro, né?

Fernanda: O que te motivou a fazer o seu último filme, *Meu corpo minha vida* (2017)? E como foi o processo de filmagem?

Helena: Essa questão do aborto me tira do sério! Não é possível entender isso, é uma hipocrisia que me deixa tão revoltada... E tava no auge, né? As meninas estavam na rua, né? Aí eu disse: “Ah, não... Eu vou entrar nessa também!” Aí falei com a Marisa, que é uma produtora forte, que tinha acesso ao GNT e que me levou lá. A Marisa foi

sensacional, o GNT foi sensacional, porque o GNT tem uma equipe muito forte de mulheres lá dentro, e as mulheres todas estavam revoltadas, então foi um filme muito bom de fazer. Mas eu também fiquei muito assustada com a questão dos evangélicos... Eu achei uma coisa assim... Eu não imaginava... Campo Grande(RJ) é uma cidade totalmente dominada pela igreja evangélica. Se bem que existem duas, a progressista e essa, de extrema direita. E era um encontro de mulheres, tinham umas 6, 7 mil mulheres, uma coisa bem triste de ver... A fúria delas, o discurso que o Brasil ia ser dominado por Jesus. Jesus, quer dizer, Silas Malafaia, né (risos)? A mulher dele, a Elizete Malafaia, foi muito engraçado, porque ela me convidou pra um café e me deu um fetozinho de cristal (risos). Uma coisa de mau gosto absurda! Isso daí, você não vai botar isso aí em televisão, né?

Fernanda: Não

Helena: Pelo amor de Deus...

Fernanda: (Risos)

Helena: Não, os evangélicos me matam! Eu morro de medo deles. Não, sério! Eu tive um infarto em Campo Grande. Mas também, tava 42 graus e eu tava entrevistando um pastor exorcista que conversava com o demônio, e ele começou a me contar as conversas dele com o demônio e eu comecei a ficar apavorada.

Fernanda: É bem forte essa cena na igreja... Bem absurdas as coisas que aquela mulher fala, né? Bem chocante!

Helena: E ele também, ele é assustador...

Fernanda: Sim, ele também!

Helena: Com ela eu achei que não precisava fazer nada, não precisava manipular nada, era só deixar ela falar. Aliás, eu acho que ela gostou muito do filme (risos). É engraçado isso, porque as pessoas se veem... Eu só deixei ela falar, não manipulei, porque não precisava fazer nada, só mostrar.

Fernanda: Ela mesma se revela, né?

Helena: É! Foi um filme difícil porque eu tinha muito pouco tempo, porque o dia internacional da mulher era dia 8 de março e eu tinha um *dead line*. Eu tinha que terminar o filme, não havia tempo para ficar... Foi uma rapidez incrível! A câmera tem um efeito interessante nas pessoas. Eu entrevistei um preso em um filme que eu fiz, *A terra proibida* (1990), sobre as invasões de terra no nordeste, e tinha um rapaz que tava preso numa prisão em Teresina. Ele foi entrevistado porque ele foi acusado de ter matado um padre, padre Jerônimo. Ele tava esperando o julgamento e ele se empolgou tanto com a câmera, ele se achou uma estrela, que ele confessou o crime! E eu fiquei assim... (abre o queixo). E ele disse: “não deu outra, mandei bala!” Eu digo: Como é?? (risos). Ai isso foi usado no julgamento dele, coitado! Condenou ele. Mas ele foi muito interessante porque ele deu os nomes. Ele foi contratado pelos fazendeiros pra matar. Então ele delata os fazendeiros, diz quem foram, como foi, então eu já me senti melhor, menos pena dele, entendeu? Porque ele era tão coitado,

tão ingênuo, mas quem tava por trás dele era o pessoal da terra, né? Os donos da bola. Enfim, a câmera... As pessoas reagem de formas diferentes...

Fernanda: E como que você acha que você reage em frente à câmera? Já que normalmente você está atrás dela...

Helena: Eu não tenho medo da câmera, porque eu sei como ela é perigosa (risos). Eu respeito. Mas eu prefiro tá do outro lado do que estar aqui. Prefiro estar aonde você está (risos).

Fernanda: E como que você vê o mercado audiovisual pra mulher, hoje, no Brasil?

Helena: Não sei se pra mulher, mas pra todo mundo tá num momento crítico, a gente não sabe o que vai acontecer... Às vezes eu acho que o cinema independente.... O artista, o artista nasceu pra sofrer, não tem jeito! Você quer ser independente? Tem um preço. Você acha que você é independente, que você vai fazer o que você quer, isso não existe...

Fernanda: Você acha que o preço de ser artista é muito alto?

Helena: É, lógico que é, mas não só aqui. É no mundo inteiro. Os artistas no mundo inteiro tiveram mecenas ou foram protegidos por pessoas que queriam ajudar os grandes artistas, os grandes pintores. Mas todos sofreram muito pra fazer o que eles queriam mesmo fazer, que não fosse a encomenda do outro. Enfim... tô falando bobagem...

Fernanda: É, o problema da arte no sistema capitalista é que ela tem que atender a um mercado, né? Muitas vezes não pode ser tão autoral quanto gostaria...

Helena: É, tem todas essas contradições...

Fernanda: Mas você acha que conseguiu fazer todos os trabalhos que você gostaria de ter feito até hoje?

Helena: Eu fiquei 30 anos fora do Brasil, eu fiz fora do Brasil muita coisa. Depois que eu cheguei eu fiz *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1995), e era uma coprodução de lá. *Vida de menina* (2003) foi um filme de época difícil, eu consegui fazer. Quer dizer, eu trabalhei! Eu não posso reclamar. Não sei até quando, né?

Nossa entrevista se encerrou aqui, precocemente. Helena já estava cansada... Confesso que gostaria de ter focado mais as perguntas sobre as personagens de seus filmes de ficção, que é o cerne dessa pesquisa, mas acabamos falando mais de seus documentários. Em seguida, o roteiro a ser desenvolvido foi apresentado:

Helena: Gente! Fernanda... Tenho que pensar... Isso é injusto.

Fernanda: É improviso!

Helena: É lógico que é improviso!

Helena: Silêncio. Risos. Ah, não sei... Acho que ela devia abrir essa mala e tirar um violino e começar a tocar. Não sei se uma sereia...

Fernanda: Você acha que ela é uma personagem mística então?

Helena: É, lógico! É quase uma sereia, né? Isso se não é uma sereia... Você não botou uma cauda nela, né?

Fernanda: Não importa. É uma sereia, se você diz, então é.

Helena: Essa bagagem é que é misteriosa, mas acho que se ela tocar um violino... Tem essa lenda, né, das sereia que tocavam. Joyce? Acho que *Ulisses* tem isso. O canto delas que atrai as pessoas. Acho que ela é mais ou menos uma sereia.

Helena foi a cineasta que apresentou a solução mais lúdica e mística para o roteiro, uma narrativa que me parece casar bem com a cena em que ela descreve o mergulho no oceano. Uma sereia, um violino, uma criança arfando oxigênio no fundo do mar, ouvindo seu próprio coração... Elementos extremamente ricos e poéticos, que certamente acrescentarão e muito na parte ficcional do meu filme. David, o marido de Helena, abre a porta do escritório e entra na sala.

Helena: Oi, amor! Vem cá! Ela me deu um negócio pra.... Vem cá, vê se você resolve essa charada! Lê essa história e diz como ela termina. Como que seria um fim pra essa história?

David: Silêncio. Risos. Isso é...

Helena: É um teste! Quer dizer... o que é, Fernanda? É um roteiro!

David: Ela abre a bagagem e tira uma metralhadora.

Helena: Oba!

David: E mata todo mundo!

Helena: Uuuuuuuu! Hahahahaha

Fernanda: Por que ela quer matar todo mundo?

Helena: Porque ela tá com raiva do mundo!

Fernanda: Uma mulher raivosa!

Helena: É uma mulher raivosa. A minha tira um violino e tenta conquistar os outros... (risos)

Fernanda: Ela tenta conquistar os homens?

Helena: Não! As pessoas! Fernanda, não ponha palavras na minha boca... (risos). Conquistar os homens? Coitados!

Bem, talvez aqui há um ato falho meu? Não sei. É que na história de *Ulisses* a sereia cantava para atrair os homens e então mata-los. A solução de David para o roteiro é a mais agressiva de todas as narrativas criadas. Isso me faz lembrar da entrevista de Cris d'Amato, quando ela diz que fazer um filme de ação é fazer um filme masculino. Lembrei-me também da declaração da cineasta Maria do Rosário ("O olho de Maria do Rosário", 1976), citada no texto de Karla de Holanda (2017, p. 64), em que a diretora diz: "A mulher tem uma maneira de olhar o mundo bem diferente do homem. Talvez nossos filmes sejam mais delicados..."

Acho que eu teria que investigar mais a fundo o cinema feito por mulheres para chegar a tais conclusões. É fato que, socialmente e culturalmente, fomos criadas e ensinadas a cuidar, a nos atentar a detalhes, a sermos delicadas, sublimes, e toda aquela coisa tipicamente associada ao universo feminino. Isso certamente exerce um peso em tudo o que fazemos. Betse de Paula enfatiza que a mulher diretora de cinema cuida mais da equipe do que o diretor homem, por exemplo. É compreensível, fomos ensinadas a isso. Contudo, não somos somente isso, ou seríamos meras reproduções, seres sem qualquer autonomia.

Fiquei pensando como a cineasta Anita Rocha da Silveira daria continuidade para o roteiro proposto... Ela, que é uma cineasta carioca, jovem e que faz um trabalho nada delicado, com cenas de assassinato, sangue, enfim, um universo mais macabro, a exemplo do seu longa *Mate-me por favor* (2015). Tentei uma entrevista com ela diversas vezes, mas não consegui. Ela raramente encontrava-se na cidade do Rio de Janeiro e quando estava demonstrou pouco interesse em marcamos, de fato, um encontro.

Helena foi a diretora da qual mais me aproximei durante todo o processo da filmagem documental. Cheguei a ir à casa dela mais uma vez e depois nos encontramos também em uma mostra no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) dedicada à sua filmografia. O que achei mais interessante de toda a nossa conversa, foi sua sensibilidade e sua capacidade de observação. Não demorou muito para que ela pedisse para ler o argumento do meu filme e me dissesse: “Fernanda, você sabe que essa personagem que sai do mar é você, né?”. Na hora me arrepiei completamente. Na mesma semana tinha sonhado com isso, que eu era essa mulher que saía do mar... Mas no sonho eu não conseguia sair. Algo me puxava para dentro. Talvez a bagagem? A infância? Desde que sou criança tenho um sonho parecido: uma onda muito forte, como uma tsunami, cobre todo o Rio de Janeiro e leva todo mundo embora. Eu fico ali, sozinha, com a cabeça por cima d’água, lutando para sobreviver.

É curioso. Eu não sou carioca, não nasci aqui. Mas minha mãe é, toda a família dela é. Então eu venho ao Rio visitar meus parentes desde que sou criança. Cresci nadando naquele mar gelado da Barra da Tijuca, cheguei a morar muitos anos em Niterói também... Mas já morei em muitos outros lugares... Quando me perguntam de onde eu sou, não sei responder. Tenho mania de dizer que sofro de “ausência de pertencimento”. Apesar de ter nascido em Minas Gerais, morei pouquíssimo tempo lá. Também vivi no interior de São Paulo, no interior do Paraná e até em Manaus já morei. Mas sempre retornava ao Rio, sempre tive essa ligação forte com a cidade. Tão forte que ela sempre esteve nos meus sonhos, tão forte que eu voltei para cá

para estudar, tão forte que influenciou toda essa minha pesquisa de mestrado e todo este trabalho artístico que tenho investido energia física e emocional nos últimos dois anos.

Começo a me perguntar: sobre quem eu estou falando? Será que eu posso dizer que eu sou carioca? O que isso significa, afinal? E uma cineasta? Uma cineasta carioca? Será que eu sou mesmo uma cineasta?

Tento sair do mar e não consigo. Meu desafio agora é resolver o problema que eu mesma criei: aonde essa história vai dar? Como costurar todos esses elementos em um único filme? E pior ainda: como viabilizar, financeiramente, essa produção? Acho que essa pesquisa me trouxe muito mais perguntas do que respostas. Como artista, me sinto instigada, tocada, mas como pesquisadora, fracassada. Talvez isso seja um sinal...

4 Considerações finais

Esta pesquisa teve como ponto de partida a representação da mulher carioca na mídia, mais especificamente no cinema brasileiro, mas ao fim obteve outros desdobramentos que as próprias entrevistas trouxeram. No diálogo com as cineastas, pude percorrer também por outros temas pertinentes à área, como a indústria, o mercado de trabalho, a linguagem, os desafios de ser mulher em uma profissão majoritariamente masculina, entre outros pontos que, ao meu ver, trazem à tona diferentes subjetividades, cada qual com seu ponto de vista sobre o fazer cinema, e mais: fazer um cinema de mulheres sobre mulheres, já que todas as diretoras afirmaram a preferência em construir narrativas com protagonistas femininas.

Ao começar a pesquisa pela chanchada e os diversos estereótipos por ela trazidos, principalmente quanto à mulher carioca, seja ela branca ou negra, “puta” ou “santa”, rica ou pobre, e o papel que cada uma delas ocupa na história chanchadesca e porquê, pudemos perceber um repertório imagético pouco plural. Contudo, ainda é possível identificar alguns pontos de resistência e libertação, a exemplo das personagens de Dercy Gonçalves e mesmo na postura irônica de Grande Otelo no set. Apesar de ser homem, foi um importante ator a questionar o racismo na época, embora muitos ainda pensem que ele aceitava e se resignava completamente frente à discriminação que sofria. As mulheres prostitutas na chanchada também são as menos submissas, que detêm o controle do sexo e possuem mais autonomia em suas decisões, embora possuam papéis geralmente menores.

Na década de 1960, após o Rio de Janeiro perder o posto de capital do país, as comédias feitas na cidade ainda seguem um humor típico da chanchada e buscam enaltecer o Rio a fim de recuperar a autoestima local e atrair turistas. Para isso, o apelo ao corpo da mulher carioca e às paisagens naturais é grande, inclusive fazendo assimilações entre um e outro (como a comparação dos morros do Pão de Açúcar aos seios de uma mulher no cartaz do filme *As cariocas*). A Bossa Nova é a trilha sonora mais comum, com canções que enaltecem as belezas naturais da Zona Sul e, claro, as mulheres: seus balanços ao andar, cor, corpos... A mulher carioca é representada como mais um dos produtos que pode ser consumido na cidade, item essencial para atrair turistas nacionais e estrangeiros.

Contudo, ainda em 1950, já vemos representações diferentes quando falamos de mulher carioca. Trata-se do filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira Santos. A obra inaugura o Cinema

Novo no Brasil e traz personagens femininas bem diferentes do que víamos até então, mais realistas. São mulheres da favela que lutam para sobreviver e, muitas vezes, são responsáveis pelo sustento de toda a família. Mas a obra também traz reapresentações debochadas da mulher burguesa vinda da Zona Sul, o que não deixa de ser uma forma de estereótipo. É em 1966, com seu episódio no filme *As cariocas*, que Roberto Santos, parceiro de trabalho de Nelson Pereira dos Santos, faz a crítica direta e certa quanto aos estereótipos que as mulheres cariocas têm sofrido na mídia ao longo dos anos, trazendo uma personagem que claramente faz analogia à Leila Diniz e quer, a qualquer custo, sua liberdade.

Ao chegar no contemporâneo, entre os anos de 2000 e 2015, começo a investigar o cenário das mulheres cariocas no ato de dirigir cinema, como elas têm feito este trabalho, como pensam a construção de suas personagens? Como representam a si mesmas a medida que também produzem conteúdo e são sujeitos de suas narrativas? A pesquisa nos mostrou dados alarmantes quanto à representatividade feminina na direção de cinema no Rio de Janeiro, principalmente quando falamos de mulheres negras. Dado o recorte aqui feito, de longas metragens ficcionais, a parcela de mulheres é ainda mais reduzida e a de negras, inexistente.

No diálogo com as cineastas ficou muito claro algo em comum: todas preferem dirigir filmes com protagonistas mulheres, por uma questão primordial de identificação, ou mesmo de militância, como afirma Malu de Martino. Enquanto para Cris D'Amato a mulher carioca é uma mulher despojada, livre com o próprio corpo, ela é também uma mulher apaixonada. As personagens de Cris refletem como ela se vê: uma mulher empoderada, mas muito romântica, segundo suas próprias palavras. Cabe pensar até onde o romantismo não inibe parte de nossa liberdade, e também até que ponto assumir-se como romântica não necessariamente tira da mulher o poder de reflexão e autonomia.

Malu apresenta uma preocupação bem nítida em trazer representações das mulheres brasileiras que desconstruam as imagens fetichizantes que pairam ao seu redor, enquanto Betse busca a comicidade ao falar de conflitos sociais e de classe, e também é categórica: “meu filmes sempre falam de assédio”, frase também proferida por Malu. Por ser algo que foi e é muito presente em suas vidas, sentem a necessidade de retratá-lo. Este aspecto é pouco observável nos filmes de Cris, e é provável que tenha relação com o que ela mesma disse, sobre nunca ter sofrido com machismo no trabalho. Helena Solberg fez e faz filmes que diretamente abordam a questão do feminismo: sua história, manifestações, etc... A temática da mulher sempre lhe foi muito cara, e lança um olhar bastante crítico sobre o assunto.

Embora não tenhamos tido tempo hábil de entrevistar Lucia Murat, seus filmes também trazem forte crítica social. Lucia foi guerrilheira e torturada durante a ditadura militar, este fato impactou fortemente suas obras, como em *Que bom te ver viva* (1989), com relatos de mulheres guerrilheiras do período da ditadura. Em *Olhar Estrangeiro* (2006), Lucia entrevista diretores de cinema estrangeiros para questioná-los sobre os estereótipos das mulheres brasileiras (e cariocas) em seus filmes. É assustadora a forma como o Brasil e as mulheres brasileiras, sempre fetichizadas, são representadas nos filmes estrangeiros. O confronto desses diretores com o olhar de uma mulher cineasta brasileira é extremamente intrigante e crítico.

Cada cineasta entrevistada tem sua forma particular de representar mulheres, seja através do romantismo e do humor, como no caso de Cris, da comédia social, no caso de Betse, ou através de críticas pautadas na História, como no caso de Helena. Ao contrário dos estereótipos anteriores, é difícil assimilar uma ideia universalista de mulher carioca nessas produções, mas percebo sim uma multiplicidade de linguagens, gêneros, subjetividades, que tem um fio condutor comum: a mulher como sujeito de sua própria história, a protagonista, a heroína de sua jornada.

Ao se representarem, seja no drama ou na comédia, as mulheres cariocas se preocupam em trazer à tona suas visões de mundo, suas dores e suas alegrias, os amores, as lutas... Embora tenham sido mulheres muito fetichizadas e objetificadas ao longo da história, também lutaram fortemente por suas liberdades. Desde Leila Diniz e Norma Bengell, não podemos dizer que as cariocas aceitaram a condição inferiorizada que a sociedade e a mídia as colocou, e, embora muitos estereótipos de gênero ainda se perpetuem também nos filmes feitos por elas, há uma necessidade enorme de dizerem por si mesmas, de trazer para a tela suas experiências como mulheres e sobreviventes.

Bibliografia

- ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britiz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. Cad. Especial Feminismo, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Catálogo Mostra de Cinema Mulheres em Cena. P. 15 – 23. Out/2016
- AUGUSTO, Sérgio (1989). *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BALADI, M. *Dicionário de cinema brasileiro: filmes de longa metragem produzidos entre 1909 e 2012*. São Paulo: Martins Fontes, 2013
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução Hortênsia dos Santos. 16a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BAUDRILLARD, J. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.
- Beauvoir, Simone. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. 4 ed., São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1970
- BELELI, Iara. *Corpo e identidade na propaganda*. Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU, Unicamp. Janeiro – abril 2007 Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a12v15n1.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2016
- BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada. Cinema, Cinemateca Brasileira, São Paulo, n. 3, 1974 _____ . Cinema-Brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BLANCHETTE, Thaddeus; SILVA, Ana Paula. A mistura clássica: o apelo do Rio de Janeiro como destino para o turismo sexual. Rio de Janeiro: Leitura Crítica, 2004.
- BLOCH, Catherine. “Mujeres en el cine y la televisión , habla sobre cine de mujeres. Entrevista de Catherine Bloch a Carlos Del Rio y Roberto Ortiz” in Cinemanet, número 171, agosto de 2007. Disponível em <http://player.fm/series/cinemanet/cinemanet-no-dot-171-catheine-bloch-de-mujeres-en-el-cine-y-la-television-habla-sobre-cine-de-mujeres>.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- CORDEIRO, Graça Índias e Costa, António Firmino da. *Bairros: contexto e intersecção*. In: Velho, Gilberto (Org.) Antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, pp. 58-79.

COURTINE, J. J. *Os staknovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo*. In: Sant'Anna, D. B. Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. Cadernos de Pós Graduação Em Educação Arte e História da Cultura , 2004

COUSINS, Mark. *História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1983.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como Chanchada. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, Mariarosaria (1994). Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-realista?. São Paulo: Edusp.

FARIAS, Patrícia. *Corpo e classificação de cor numa praia carioca*. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 263-302.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história das violências nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: vozes, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homen e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não*. Representações da cultura popular no cinema de Mazaropi. Salvador, EDUFBA, 2011.

GARBOGGINI, F. B. *O homem na publicidade da última década. Uma cultura em mutação?*. Educar em Revista. Curitiba: UFPR. n. 26. 2005. p. 99-114. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1550/155016204008.pdf> Acesso em 02 de novembro de 2013

GIACOMINI, Sônia M. *Beleza mulata e beleza negra*. Estudos Feministas, n. 94, p. 217-227, 1994. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewArticle/16105>> Acesso em 20 de setembro de 2016

GOLDENBERG, M. (2011). *Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira*. Contemporânea, ed.18, vol.9 n2, 77-85.

GOLDENBERG, Mirian e Ramos, Marcelo Silva. *A civilização das formas: o corpo como valor*. In: *Nu & Vestido*. Rio de Janeiro: Record, 2002

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

GONTIJO, Fabiano. *Carioquice ou Carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas*. In _____, p. 41 - 77.

GUBEMIKOFF, Giselle. *A imagem: representação da mulher no cinema*. Caxias do Sul. Conexão comunicação e cultura UCS, 2009

HOLANDA, Karla. Cinema Brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: Feminino e Plural - mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017

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

LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis. Vozes, 2003.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)" in RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. São Paulo: Editora Senac, 2005a.

RAMOS, José Mário Ortiz(1983). *Cinema Estad yo e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001

RODRIGUES, Andréa ; PRIMERANO, Andréa C ; OLIVEIRA, Keila H ; LOPES, Nívea ; CONTIER, Arnaldo D . *O Teatro Popular:Rio de Janeiro, A Cidade Polifônica (1930-1945)*.

SANT'ANA, Denise B. *Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil*. Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 128-142.

SELEM, Maria Célia. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Catálogo Mostra de Cinema Mulheres em Cena. P. 50 – 69. Out/2016

SEVERIANO, Jaime e Mello,Zuza Homem de. *A canção no tempo*. Vol. 2: 1958 1985. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 1999.

SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie. *Brazilian National Cinema*. Londres: Routledge, 2007.

- SILVA, Merli Leal. *Publicidade e papéis de gênero*. In: Revista FAMECOS, nº 12. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2000.
- STAM, Robert (1997). *Tropical multiculturalism-A comparative history of race in brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke university press.
- SCHWARZER, Alice. *Simone de Beauvoir hoje*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985
- TODOROV, T. *The conquest of America. The question of the other*. Norman: University of California Press, 1984.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. *O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência*. Acervo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v.16, n.1, jan-jun. 2003. Disponível em: <http://linux.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/228>
- XAVIER, I. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990*. Estudos de Cinema –Socine. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.