

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

HANNA HENCK DIAS ESPERANÇA

**Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos  
anos 1980**

SÃO CARLOS  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

**Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos  
anos 1980**

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

SÃO CARLOS  
2020



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Hanna Henck Dias Esperança, realizada em 17/12/2020.

#### Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (UFSCar)

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo (UFF)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

*À minha mãe e ao meu pai.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Dra. Luciana Corrêa de Araújo pela orientação deste trabalho, por sempre me incentivar a tomar caminhos menos óbvios e muito mais interessantes, pelo tempo dedicado e olhar atencioso. Agradeço também pelas suas aulas de cinema, pelas contribuições indispensáveis à dissertação e pelo seu trabalho como coordenadora do programa. À Capes pela concessão da bolsa que permitiu que a pesquisa fosse realizada. À UFSCar e seus funcionários, que tornaram meus estudos possíveis. Aos docentes do PPGIS pelos ensinamentos em sala de aula, pelas discussões instigantes e pelas recomendações de leituras e filmes. Aos membros da banca de qualificação pelas considerações valiosas à dissertação: ao professor Dr. Arthur Autran por sua extensa dedicação ao cinema brasileiro; à professora Dra. Karla Holanda pelo esforço incansável em não deixar que as mulheres do cinema sejam esquecidas.

Agradeço aos meus pais pelo amor e carinho, por sempre alimentarem meus sonhos e serem minha fonte de felicidade. À minha irmã Raíssa, por achar que eu sou boa em tudo mesmo que eu não seja e por nunca estar em falta de palavras de encorajamento. À minha família pelo apoio e ao Francisco por todo o afeto e cuidado, por ser luz e colo nos momentos difíceis e pelo cotidiano repleto de amor, riso e café. À Virgínia, amiga querida, colega acadêmica e companheira de congressos, pela admiração mútua, por permitir que eu compartilhasse da minha pesquisa e da vida e por sempre me receber com panquecas. À Susana e à Tamara, pelas trocas acadêmicas e pelos debates. Às “Sisis” Bianca, Carol e Vitória pelos quase vinte anos de amizade e pelos outros vinte que virão. À Paula pela leveza dos encontros. Ao Renan, à Gabriela e à Marcela, amigos da graduação que acompanharam o germe deste trabalho e a quem devo minhas mais divertidas memórias. Aos meus professores da graduação, que foram responsáveis pela minha formação em cinema e que me ajudaram a chegar até aqui: ao professor Dr. Eduardo Baggio, por sempre acreditar na minha capacidade de escrita e por me apresentar ao cinema brasileiro da década de 1980; à professora Dra. Juslaine Abreu-Nogueira, pelo incentivo constante como pesquisadora e feminista; às professoras Letizia Nicoli e Bruna Machado por serem as primeiras ouvintes das ideias desta pesquisa.

Agradeço às diretoras Marlene França (em lembrança), Kátia Mesel, Simone Raskin, Edna Castro, Maria Inês Villares, Cida Aidar, Inês Castilho e Olga Fudemma pelos filmes realizados que vi e revi inúmeras vezes, sempre com o mesmo carinho e admiração. Ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo pelo acesso aos filmes e por sempre me atenderem da melhor forma possível, em especial ao Jorge D’Angelo. À Lorena, Raphaele e Larissa, que fizeram minhas idas à São Paulo divertidas e tranquilas.

## RESUMO

Na década de 1980, as mulheres ocuparam uma parcela expressiva da realização de documentários de curta e média-metragem no Brasil, com uma produção bastante diversificada em termos de narrativa e linguagem. Em vista da pouca quantidade de pesquisas com o mesmo recorte e da dificuldade de acesso aos dados e aos filmes, este trabalho tem como objetivo contribuir para que essa produção encontre maior repercussão e reconhecimento no campo dos estudos voltados ao cinema brasileiro. Através da análise fílmica e em conjunto com textos das mais variadas áreas, discutimos oito documentários que variam entre curtas e médias-metragens: *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985), *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987), *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (Maria Inês Villares, 1983), *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982), *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), ambos de Olga Futemma, e *Meninas de um outro tempo* (Maria Inês Villares, 1986). Os filmes colocam em perspectiva a representação feminina no documentário e o papel da mulher na sociedade, articulando o debate feminista, social, político e cinematográfico da época.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; cinema realizado por mulheres; documentário; curta-metragem; média-metragem.

## ABSTRACT

In the 1980s, women occupied a significant portion of the making of short and medium-length documentaries in Brazil, with a very diverse production in terms of narrative and language. In view of the small amount of research on the aforementioned films and the difficulty of accessing the relevant data and movies, this work aims to contribute toward making this production find greater repercussion and recognition in the field of studies devoted to Brazilian cinema. Through film analysis and with texts from many different areas, we discuss eight documentaries that vary between short and medium-length films: *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985), *Marias da castanha* (Edna Castro and Simone Raskin, 1987), *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (Maria Inês Villares, 1983), *Mulheres da Boca* (Cida Aidar and Inês Castilho, 1982), *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), both by Olga Futemma, and *Meninas de um outro tempo* (Maria Inês Villares, 1986). These films put in perspective the female representation in the documentary and the role of women in society, articulating the feminist, social, political and cinematographic debate of the time.

**Keywords:** Brazilian cinema; cinema made by women; documentary; short film; medium-length film.

*Elsewhere, in every corner of the world, there exist women who, despite the threat of rejection, resolutely work toward the unlearning of institutionalized language, while staying alert to every deflect of their body compass needles.*

*Trinh T. Minh-ha*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	13
Figura 2.....	17
Figura 3.....	62
Figura 5.....	64
Figura 6.....	65
Figuras 7 e 8 .....	67
Figura 9.....	69
Figura 10.....	76
Figuras 12, 13, 14 e 15 .....	81
Figura 16.....	84
Figura 17.....	85
Figura 18.....	88
Figura 19.....	93
Figura 20.....	100
Figuras 21, 22, 23 e 24 .....	113
Figuras 25, 26, 27 e 28 .....	118
Figura 29.....	120
Figuras 30, 31, 32 e 33 .....	125
Figuras 34, 35, 36 e 37 .....	126
Figura 38.....	132
Figuras 39, 40, 41 e 42 .....	134
Figuras 43, 44, 45 e 46 .....	138
Figuras 47, 48, 49 e 50 .....	143
Figura 51.....	146
Figura 52.....	154
Figura 53.....	159
Figura 54.....	162
Figuras 55, 56 e 57 .....	167
Figuras 58, 59 e 60 .....	170
Figuras 61, 62, 63 e 64 .....	172
Figura 65.....	175



Figura 66..... 179

## Sumário

<b>Sumário</b> .....	10
<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo 1 – A mulher trabalhadora</b> .....	37
1.1. O trabalho rural: <i>Mulheres da terra</i> (Marlene França, 1985) .....	39
1.2. O trabalho fabril: <i>Marias da castanha</i> (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).....	55
1.3. O trabalho artesanal: <i>Sulanca – A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe</i> (Kátia Mesel, 1986).....	76
<b>Capítulo 2 – A mulher marginalizada</b> .....	97
2.1. A presidiária: <i>Como um olhar sem rosto (As presidiárias)</i> (Maria Inês Villares, 1983) .....	99
2.2. A prostituta: <i>Mulheres da Boca</i> (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982) .....	127
<b>Capítulo 3 – Representações subjetivas no documentário</b> .....	150
3.1. As gerações de mulheres japonesas: <i>Retratos de Hideko</i> (1981) e <i>Hia sá sá – hai yah</i> (1985), de Olga Futemma.....	152
3.2. A mulher idosa: <i>Meninas de um outro tempo</i> (Maria Inês Villares, 1986).....	174
<b>Considerações finais</b> .....	191
<b>Referências</b> .....	196
<b>Apêndices</b> .....	204
Apêndice A – Fichas catalográficas dos filmes analisados .....	204
Apêndice B – Entrevistas com as diretoras .....	209
Apêndice C – Tabela de documentários brasileiros de curta e média-metragem dirigidos por mulheres entre 1980 e 1989 .....	220

## Introdução

Nas últimas décadas, com o aumento dos estudos voltados ao cinema de mulheres, algumas diretoras brasileiras que iniciaram carreira entre os anos 1960 e 1970 ganharam destaque nas pesquisas acadêmicas, em mostras de festivais e retrospectivas. Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco (2017), ao fazerem um apanhado a respeito das articulações feministas no audiovisual nacional, mencionam pesquisadoras e trabalhos responsáveis por colocar “em perspectiva as obras de cineastas como Ana Carolina, Helena Solberg, Adélia Sampaio, Tereza Trautman e Vera de Figueiredo, entre outras.” (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 116) É o caso das teses *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (2013), de Ana Maria Veiga, e *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade* (2013), de Edileuza Penha de Souza. A primeira discute os filmes de Ana Carolina, Helena Solberg e Tereza Trautman, enquanto a segunda resgata a trajetória de Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Sarmet e Tedesco também citam o capítulo “Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970” (2013), de Alcilene Cavalcante e Karla Holanda, sobre o filme *Feminino plural* (Vera de Figueiredo, 1976) e o livro *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo* (2014), de Mariana Tavares.

Quanto às mostras e retrospectivas, as autoras complementam:

Foram organizadas retrospectivas de Ana Carolina na Cinemateca Brasileira (2002) e no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro (2014); e de Helena Solberg, pelo festival “É Tudo Verdade” (2014); também a partir de 2014, com a publicação da tese de doutorado de Edileuza Penha de Souza, iniciou-se o merecido reconhecimento de Adélia Sampaio em diversos festivais, mostras e cineclubes ao redor do Brasil, como a primeira diretora negra do cinema nacional a dirigir um longa-metragem; em 2015, o 8º Festival de Cinema de Triunfo homenageou Kátia Mesel, primeira cineasta pernambucana. (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 116)

Com obras bastante distintas, que transitam entre o documentário e a ficção, as diretoras mencionadas aqui têm em comum a realização de ao menos um longa-metragem no curso de suas carreiras, característica que as privilegia e as coloca como exceção dentro dos dados de longas dirigidos por mulheres no Brasil. É o curta e o média-metragem, porém, que se constituem como formatos em que as realizadoras têm ocupado, desde a década de 1970, uma parcela muito mais expressiva do que no longa (figura 1). Entretanto, quando analisamos os cadernos de resumos dos encontros promovidos pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE entre 2013 e 2018, percebemos que pouquíssimos trabalhos

se debruçam sobre essa parcela da produção. Nesse período, por exemplo, identificamos apenas dois documentários de curta-metragem estudados, quatro de ficção e um média-metragem. Desses sete, *Lavra-dor* (1968), dirigido por Ana Carolina e Paulo Rufino, é o único filme curto não contemporâneo. Assim, podemos afirmar que enquanto cresce a atenção ao cinema de mulheres, o curta e o média-metragem permanecem territórios pouco explorados, principalmente quando consideramos aqueles realizados anteriormente aos anos 2000.

Nesse sentido, é importante mencionar o livro no qual a pesquisa de Sarmet e Tedesco se insere e que foi imprescindível para este trabalho: *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. Nele, ao contrário do que se observa em outras obras publicadas, como *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 e 2018* (2020), o recorte compreende, além de longas-metragens, outros formatos. Dos dezesseis capítulos, seis trabalham com filmes curtos dirigidos por mulheres, entre os quais destacamos “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, de Karla Holanda, uma das poucas referências bibliográficas sobre a filmografia de Olga Futemma, e “O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*”, em que Luís Alberto Rocha Melo analisa o média-metragem *Mulheres de cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães.

Como reflexo desses esforços, este trabalho se apresenta através da análise fílmica de oito documentários de curta e média-metragem realizados por mulheres entre 1980 e 1989, de maneira a explorar uma produção do cinema brasileiro que ainda é pouco discutida. Como veremos, essa filmografia estava profundamente ligada às questões sociais do momento, principalmente aquelas voltadas à realidade da mulher brasileira nos mais diversos contextos. Pensando nisso, os documentários escolhidos para integrar esta dissertação têm como ponto comum a representação feminina. Neles, as problemáticas coletivas ganham uma nova dimensão, um olhar que passa pela perspectiva particular das mulheres que são representadas. Quanto ao recorte temporal, a década de 1980 se mostrou interessante para a pesquisa já que, ao contrário do que se pode deduzir pela escassez de estudos, os anos 1970, 1980 e 1990 foram extremamente férteis para a realização feminina em termos de documentários curtos no Brasil, sendo a década de 1980 o período em que mais se produziu. De acordo com informações retiradas do Catálogo do Documentário Brasileiro<sup>1</sup>, entre 1980 e 1989 as mulheres ocuparam mais de 30% de toda a produção de curta e média-metragem documental, com

---

<sup>1</sup> CATÁLOGO do Documentário Brasileiro. Disponível em: <http://documentariobrasileiro.com.br/catalogo/>. Acesso em 26 de outubro de 2020.

aproximadamente 160 filmes<sup>2</sup>. Se considerarmos as outras décadas e a produção contemporânea, ou seja, de 1960 até 2019<sup>3</sup>, a década de 1980 é a que tem o maior número de realizações de mulheres, 158 obras, atrás apenas do período entre os anos 2000 e 2009, que conta com 289 curtas e médias-metragens documentais produzidos (figura 1).

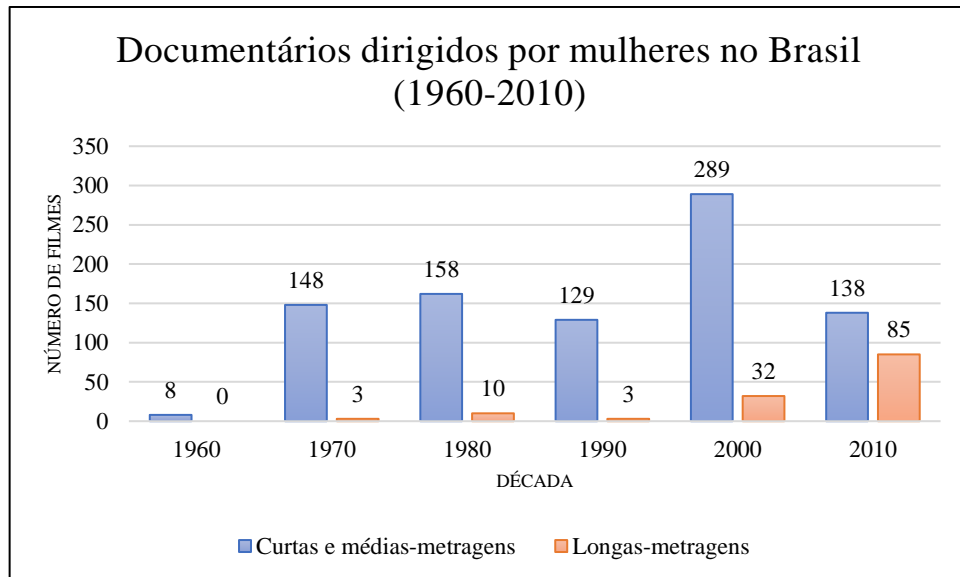


Figura 1. Quantidade de documentários de curta e média-metragem dirigidos por mulheres por década. Neste gráfico não estão contabilizadas as direções mistas. Dados: Catálogo do Documentário Brasileiro.

Como podemos observar no gráfico acima, a quantidade de documentários de longa-metragem dirigidos por mulheres nos anos 1980 também foi maior em comparação às outras décadas do século XX. Mesmo assim, continua sendo uma parcela bem pequena se comparada aos filmes curtos. Se adicionarmos os longas de ficção, o número passa de dez para vinte<sup>4</sup> produções totais, um valor que ainda é oito vezes menor que o de curtas e médias documentais. Em relação aos dados, cabe também definir o que estamos considerando como curta-metragem e como média-metragem neste trabalho, a fim de melhor esclarecer as diferenças e denominações. Não existindo um padrão único a seguir e levando em conta que essas classificações variaram conforme o período, a legislação vigente e os editais propostos,

<sup>2</sup> Devido ao recorte do trabalho, não estamos considerando as direções mistas. Quando as contabilizamos, entretanto, esse número passa de 160 para 190 documentários de curta e média duração realizados no período. O valor aproximado se refere a algumas inconsistências encontradas no catálogo, como a repetição de filmes catalogados e a presença de curtas e médias-metragens de ficção. Também é preciso considerar que podem existir outros filmes que não constam na base de dados.

<sup>3</sup> Não foram encontrados documentários dirigidos por mulheres antes da década de 1960.

<sup>4</sup> Valor estimado após pesquisa ao *Dicionário de cineastas brasileiros* (1990), *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2000) e ao banco de dados online da Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://bit.ly/cinematcabr>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

resolvemos acatar a definição da Lei do Curta de 1975, que teve muito impacto na minutagem das produções também dos anos 1980. Assim, serão curtas-metragens todos aqueles com duração máxima de trinta minutos e médias-metragens os que tiverem entre trinta e um e sessenta e nove minutos. Para se ter uma dimensão de como esses formatos estão distribuídos em termos de quantidade no nosso recorte, aplicamos essa classificação nos dados do Catálogo do Documentário Brasileiro<sup>5</sup>, resultando em trinta e um médias-metragens realizados entre 1980-1981 dos 158 filmes curtos e médios. Ainda que pequeno, esse número é maior em comparação aos anos 1970, que contaram com quinze documentários de média-metragem dirigidos por mulheres.

O gráfico também nos permite observar a importância da década de 1970 para a inserção das mulheres na direção. Não coincidentemente, é nesse período que a segunda onda feminista começa a se estabelecer no Brasil, com ideias e valores que influenciaram diretamente a maneira como as mulheres se relacionavam com o cinema. Os anos 1980 dão continuidade aos novos comportamentos e muito do que estava sendo discutido na década anterior é amadurecido. Juntamente a essa nova mentalidade, temos ainda o fortalecimento de organizações feministas e a adoção de medidas mais diretas nas políticas públicas, causando uma continuidade vigorosa da produção e até mesmo um pequeno aumento dos documentários dirigidos por mulheres na década de 1980. Assim, a fim de contextualizar a produção que será analisada neste trabalho, vamos discorrer sobre alguns dos principais acontecimentos que levaram as mulheres a ocupar, pela primeira vez no Brasil, uma parcela expressiva da realização documental.

A década de 1960 foi marcada pelo início de uma violenta ditadura militar que duraria longos vinte e um anos, terminando apenas em 1985 com a eleição indireta de um civil. Mesmo com a censura, o cerceamento da liberdade de expressão e a perseguição sistemática de grupos, as mulheres encontraram espaço para se organizar politicamente, protagonizando movimentos importantes contra o regime. Enquanto isso, aquelas que foram exiladas no exterior, principalmente na Europa, entravam em contato com as discussões feministas que borbulhavam no final dos anos 1960, experimentando um momento de profundas mudanças. A troca entre as vivências políticas, tanto fora quanto dentro do país, foi um dos diversos fatores que possibilitaram o fortalecimento de um pensamento feminista no Brasil. Foi na década de 1970, entretanto, com o início do processo de abertura da ditadura, que esse pensamento toma formas

---

<sup>5</sup> A classificação do Catálogo do Documentário Brasileiro para curtas e médias-metragens é diferente da proposta neste trabalho. Nele, curtas são filmes de até quinze minutos e médias são entre dezesseis e sessenta e nove.

mais concretas em termos de articulações políticas, acadêmicas e sociais. Dessa maneira, cabe ressaltar que o movimento feminista se desenvolveu no Brasil em condições completamente distintas em relação ao estrangeiro, em um processo bastante complexo que envolvia a luta feminista e a luta contra o regime militar. Heloísa Buarque de Hollanda, em introdução ao livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), descreve bem esse momento:

A organização de nosso movimento feminista, bem como sua progressiva visibilidade, ao lado da emergência de um pensamento feminista entre nós, se deu em pleno regime de exceção política que se seguiu ao golpe militar de 1964. Enquanto o feminismo daquela hora na Europa e nos Estados Unidos se alimentava das utopias e dos sonhos de liberdade e transformação da década de 1960, no Brasil a esquerda, incluindo-se aí as mulheres militantes, se manifestava numa frente ampla de oposição ao regime. [...] Contexto complicado. De um lado, uma forte repressão política e a consequente reação da esquerda; do outro, a necessidade de conjugar os interesses propriamente feministas com a irrecusável e urgente necessidade do engajamento político em tempos de chumbo. (HOLLANDA, 2019, p. 10-11)

Em capítulo do mesmo livro, Constância Lima Duarte cita uma série de eventos que ocorreram entre as décadas de 1970 e 1980 que foram fundamentais para a estruturação e concretização do movimento feminista no Brasil. Entre eles estão a formação de entidades feministas preocupadas em angariar e divulgar dados sobre a mulher brasileira, bem como centros de discussão e pesquisas acadêmicas; o ressurgimento de uma imprensa dirigida por mulheres<sup>6</sup>; a institucionalização dos estudos de gênero nas universidades; e a ocupação cada vez mais abrangente pelas mulheres dos espaços públicos e políticos, seja nos partidos de esquerda, nos sindicatos ou nas eleições. (DUARTE, 2019) Para as mulheres do cinema, entretanto, a decisão da ONU de implementar o Ano Internacional da Mulher em 1975 é considerada um dos acontecimentos mais importantes. Essa decisão foi, de acordo com Karla Holanda, não só uma grande influência para que organizações e ideais feministas fossem formados e fortalecidos, como também impulsionou “a realização de produções artísticas e intelectuais feitas por mulheres.” (HOLLANDA, 2017, p. 46)

Como exemplo da influência do Ano Internacional da Mulher, podemos citar a realização do evento “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também em 1975. Em entrevista concedida à pesquisadora Marina Cavalcanti Tedesco, Tereza Trautman, uma das organizadoras do evento e diretora, afirma que a ação da ONU contribuiu para que a mostra fosse criada. Nela, foram

---

<sup>6</sup> Constância Lima Duarte cita como exemplos a fundação do jornal *Brasil Mulher*, em 1975, e dos periódicos *Nós Mulheres*, em 1976, e *Mulherio*, em 1982 (DUARTE, 2019), os dois últimos com a importante participação de Inês Castilho e Cida Aidar, diretoras de *Mulheres da Boca* (1982), analisado nesta dissertação.

exibidos cinquenta e cinco filmes dirigidos por homens e mulheres, além de debate com as diretoras Ana Carolina, Lygia Pape, Rose La Creta, Leilane Assunção, Suzana Moraes e Maria do Rosário. (SARMET; TEDESCO, 2017)

Assim, foi a partir da movimentação de mulheres do audiovisual, além da realização de mostras, encontros e seminários, que se incitou a ideia de que o cinema e as questões de gênero também precisavam ser articulados, e que esse meio poderia ser uma ferramenta poderosa na luta das mulheres. O média-metragem *Mulheres de cinema* (Ana Maria Magalhães, 1976)<sup>7</sup> é consequência direta das discussões desenvolvidas nesse período<sup>8</sup>. O filme de estreia na direção da renomada atriz Ana Magalhães é um documentário que resgata a trajetória de oito estrelas femininas do cinema brasileiro, desde os primórdios da nossa cinematografia até o tempo presente do filme. Exceto pelas atrizes e realizadoras Carmen Santos e Gilda de Abreu, todas as mulheres apresentadas são atrizes. O documentário termina, entretanto, em um set de filmagens ficcional (figura 2). Nele, a maioria das profissionais atrás das câmeras são mulheres, incluindo a diretora (interpretada pela realizadora Ana Carolina). Ana Magalhães, que vinha narrando o filme juntamente com Hugo Carvana, encerra em voz *over*:

No cinema brasileiro atual, as atrizes continuam a desvendar para o público a condição feminina. Mas agora a mulher circula livremente pela estrutura do filme, participa em todas as etapas, do roteiro à montagem, da fotografia à direção de produção. Contemplando-se até hoje no quadro de um cinema eminentemente masculino, ela começa a revelar sua face oculta. Curiosa de ver o mundo à sua maneira, descobre no cinema a capacidade de refletir. Nas imagens nascidas da sua visão interior, a mulher se adivinha, se discute, se libera e, mais uma vez, recomeça.

Nesse trecho, a diretora sintetiza o momento de transformação que ela e muitas outras mulheres estavam vivenciando no meio cinematográfico. Percebendo a predominância masculina no cinema brasileiro, em que historicamente o lugar mais acessível para a mulher era o de atriz (com algumas exceções), as mulheres começam a ocupar outros espaços e a contar as próprias histórias. *Mulheres de cinema*, ao trazer essas questões em perspectiva, integra uma filmografia notadamente preocupada em colocar a mulher em primeiro plano.

<sup>7</sup> O documentário *Mulheres de cinema* (Ana Maria Magalhães, 1976) pode ser visto em: <https://bit.ly/mulheresdecinema>. Acesso em 05 de maio de 2020.

<sup>8</sup> Para uma análise mais aprofundada do documentário de Ana Maria Magalhães, ver: MELO, Luís Alberto Rocha. O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.





Figura 2. Mulheres em set de filmagem. Captura de tela do filme *Mulheres de cinema* (Ana Maria Magalhães, 1976).

De acordo com a socióloga Mirla Cisne (2015), o feminismo dos anos 1970 foi marcado por um questionamento do domínio político, em que “o feminismo passa a negar o direito dos homens em falar em nome das mulheres.” (CISNE, 2015, n.p.) Assim, podemos pensar na inserção das mulheres na direção como um momento também de protagonismo. No cinema, não podemos dizer que acontece de forma tão radical quanto “negar o direito dos homens” em representar questões particularmente femininas, mas percebemos que entre os anos 1970 e 1980 existe uma filmografia realizada por mulheres que é extremamente interessada em trazer o testemunho de outras mulheres, a fim de discutir seu papel na história e na política e trazer à luz narrativas de personagens que não tiveram chance de afirmar seus direitos em face à ditadura e à sociedade patriarcal, dialogando, portanto, diretamente com o pensamento feminista da época.

Enquanto na década de 1970 o movimento feminista encontrou espaço para se organizar, nos anos 1980 ele se tornou mais institucionalizado e cada vez mais presente na esfera política. (CISNE, 2015) Em vista da nova Constituição Federal, por exemplo, promulgada em 1988 com o objetivo de colocar fim aos resquícios da ditadura militar, diversos grupos feministas se mobilizaram para garantir que avanços fossem incluídos em termos de igualdade. Foi também nesse período que as mulheres passaram a ocupar espaço nos partidos e a disputar as eleições de forma mais ativa. (HOLLANDA, 2019) De forma semelhante, as mulheres do audiovisual

começaram a se organizar formalmente para discutir e tentar solucionar questões práticas da própria categoria.

As pesquisadoras Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco identificaram alguns casos de organizações que trabalhavam nesse sentido, como a Associação Brasileira das Mulheres de Cinema, criada em 1979. Apesar de ter durado poucos anos, a associação agrupou as demandas que surgiram com a presença das mulheres no campo cinematográfico, tornando ainda mais evidente o abismo da desigualdade entre os gêneros. De acordo com as autoras, nas reuniões do grupo que, em seu auge, chegou a cem participantes das mais variadas áreas do meio, as pautas envolviam desde a necessidade de maior participação feminina na diretoria da Embrafilme até “creches para que as mães pudessem trabalhar, indo além da questão das obras e passando a incluir uma reflexão sobre a forma como as mulheres poderiam fazer cinema e como a realização de uma obra repercutia, de forma indireta ou direta, no dia a dia das mulheres.” (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 121)

A abrangência das pautas abordadas acabou dispersando as participantes, mas a associação teve o importante papel de colocar em perspectiva a desigualdade de gênero que atingia o meio cinematográfico, além das problemáticas ainda primárias que precisavam ser solucionadas no âmbito da profissão. Como relata Tereza Trautman em entrevista já citada anteriormente: “Como é que se bota junto no mesmo coletivo as mulheres só porque são mulheres? É uma questão de gênero, né? E foi a primeira forma que a gente achou de tirar mulheres do seu isolamento.” (TRAUTMAN *apud* TEDESCO, 2017, p. 121) O depoimento de Trautman e a pesquisa de Sarmet e Tedesco revelam a essência das discussões que a associação tentava conduzir, subentendendo uma grande dificuldade das mulheres em conseguir se firmar na área por uma questão que era principalmente de gênero, como a maternidade e a consequente dupla jornada, ou a ausência de representantes femininas em cargos decisivos. Essas discussões muito próprias das mulheres da classe trabalhadora suscitaram uma aproximação entre as cineastas e outras categorias de trabalho, refletindo-se de forma bastante pertinente e com certa recorrência nos documentários realizados por mulheres nos anos 1980. Eram filmes preocupados em debater as dificuldades de proletárias das mais variadas modalidades, mas sempre focados nas adversidades particularmente femininas, o que refletia também, a nosso ver, uma inquietação das próprias cineastas em relação ao meio cinematográfico. Pensando nisso e na quantidade numerosa de documentários dirigidos por mulheres que têm como tema a mulher trabalhadora, achamos relevante dedicar um capítulo desta dissertação à análise de três filmes que se desenvolvem a partir dessa temática, como veremos em breve.

Outro acontecimento importante, resultado da mobilização das mulheres do cinema, é o Manifesto das Cineastas, também trazido à luz na pesquisa de Sarmet e Tedesco. Como afirmam as autoras, o manifesto foi redigido em 1985 por ocasião da posse do novo ministro da Cultura, Aluísio Pimenta. O documento, assinado por treze cineastas, entre elas Ana Carolina, Ana Maria Magalhães, Eunice Gutman e Tizuka Yamasaki, tinha o objetivo de “cobrar do poder público medidas que combatessem as desigualdades de gênero e a hegemonia dos homens no meio cinematográfico.” (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 123) As reivindicações, publicadas no mesmo ano no jornal *O Globo*, em matéria intitulada “As cineastas em luta contra a discriminação”, mostram especial preocupação com o mercado exibidor, na expectativa de que os filmes dirigidos por mulheres pudessem alcançar um público maior:

Reivindicamos primeiramente a produção de filmes de mulheres de longa e de curta-metragem para cinema e televisão. Queremos garantir a presença do cinema da mulher no mercado tradicional e no mercado alternativo, para o que pedimos a distribuição em cinema e TV dos filmes já realizados e por realizar. Pedimos também a exibição dos filmes nos espaços já existentes e a perspectiva de criação de espaços novos. Outra reivindicação: o treinamento da mão de obra feminina em vários setores da técnica cinematográfica. Queremos mais publicações de análise, pesquisa e inventário do cinema da mulher e finalmente a garantia da presença do cinema da mulher brasileira na comunidade cinematográfica através da realização de festivais, mostras, eventos nacionais e internacionais. (“As cineastas em luta contra a discriminação”, *O Globo*, 1985, p. 1 *apud* SARMET; TEDESCO, 2017, p. 123)

Cabe ressaltar que essas preocupações quanto à exibição estavam completamente alinhadas com as reivindicações da classe cinematográfica em geral, principalmente dos documentaristas e curta-metragistas da época, que encontravam dificuldade em colocar seus filmes no mercado. Reivindicar incentivos e mecanismos para que os documentários de curta e média-metragem pudessem ser exibidos tanto nas salas de cinema quanto na TV eram pautas compartilhadas, por exemplo, também pela Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). (PADOVAN, 2001)

Para finalizar os apontamentos das articulações entre cinema e feminismo, as autoras Sarmet e Tedesco ainda colocam o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, fundado em 1985, como um importante aliado na exposição dos problemas que as mulheres enfrentavam no meio cinematográfico. Uma das atuações do coletivo se dava, por exemplo, nos festivais de cinema, através da mobilização de mostras e debates sobre filmes realizados por mulheres.

Importante deixar claro que todas essas iniciativas, mesmo que nem sempre duradouras, foram responsáveis por colocar diversas mulheres da área em um mesmo espaço para discutir

suas realidades e suas obras e, portanto, devem ser consideradas como fatores de impacto na quantidade expressiva de filmes dirigidos por mulheres no período. Como vimos, não é por coincidência que muitas das pautas debatidas dentro das associações e coletivos acabaram transbordando para as produções. Além dessas mobilizações, as políticas públicas de incentivo à produção cinematográfica e a presença de mulheres nos cursos de cinema também foram cruciais para que os filmes conseguissem ser realizados.

Em relação aos cursos de cinema, apenas quatro existiam na década de 1980. A graduação em cinema da Universidade de Brasília (UNB) foi a primeira do país, criada em 1963. Já em 1967, a Universidade de São Paulo (USP) criou a Escola de Comunicações e Artes (ECA) e, junto a ela, o curso de cinema, que teve sua primeira turma formada em 1970. Com um programa voltado sobretudo à prática cinematográfica, a USP foi um grande apoio para a produção de filmes entre os anos 1970 e 1980. Além da formação de profissionais de cinema, entre eles Olga Futemma e Maria Inês Villares, diretoras que têm filmes analisados nesta dissertação, a escola também provia equipamentos e estrutura para que diversas obras pudessem ser realizadas. O ambiente universitário também proporcionava troca de experiências e formação de equipes de trabalho. (PADOVAN, 2001) Somado à USP, São Paulo ainda contava com o curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), criado em 1970 e, no Rio de Janeiro, a Universidade Federal Fluminense criou seu curso de cinema em 1968, integrado ao Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS).

Ao cruzarmos esses dados com a quantidade de filmes produzidos por estado na década de 1980, percebemos que há uma equivalência entre a presença dos cursos nas capitais e a concentração de realizações nos respectivos estados. Há de se considerar também que a própria criação dos cursos já refletia um meio cinematográfico bastante estabelecido nessas cidades, o que demandava produção contínua e formação de profissionais. Assim, os números também resultam diretamente desse contexto em que, de acordo com os registros que encontramos no Catálogo do Documentário Brasileiro<sup>9</sup>, dos 158 documentários de curta e média-metragem dirigidos por mulheres no período, sessenta são do estado de São Paulo e cinquenta e sete do Rio de Janeiro, enquanto dez foram produzidos em Pernambuco e oito no Paraná. Ainda que tímido, acreditamos que o número nesses dois últimos estados seja resultado da experiência com o ciclo de Super-8 nos anos 1980, muito importante para o surgimento de realizadores e

---

<sup>9</sup> Os dados encontrados no Catálogo do Documentário Brasileiro foram complementados com pesquisa em outras fontes, resultando nos números apresentados. Foram consultados a Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, o site *Curtagora* e o livro *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)* (HOLLANDA, 1989).

realizadoras no meio cinematográfico, como é o caso de Kátia Mesel em Recife, cuja filmografia discutiremos mais a fundo no primeiro capítulo, e os irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. Wagner), em Curitiba. Também podemos destacar na cidade de Curitiba o trabalho de Berenice Mendes, com quatro documentários no período que transitam entre a cultura sulista e o movimento dos trabalhadores rurais: *Como sempre* (1980), *Comunidades rurbanas: uma escala entre o rural e o urbano* (1982), *Londrina* (1984) e *A classe roceira* (1986). O Catálogo também informa que outros quatro documentários curtos estão distribuídos entre o Distrito Federal, Mato Grosso, Paraíba e Rio Grande do Sul e o restante não teve a origem identificada ou são produções estrangeiras, como é o caso dos filmes de Helena Solberg, Eleonora Seligmann e Vivian Ostrovsky<sup>10</sup>, as duas últimas com trabalhos focados no registro do cotidiano em Super-8, realizações de *travelogues* e experimentações com montagem.

Quanto aos dados, se utilizarmos os da produção total de documentários curtos realizados nos anos 1980, ou seja, filmes dirigidos por homens e mulheres, a concentração em São Paulo e no Rio de Janeiro também é a mesma, ainda que com algumas poucas realizações distribuídas em outros estados. Cabe ressaltar, portanto, que apesar de considerarmos extremamente positivo o número expressivo de mulheres na direção nesse período, não podemos deixar de problematizar que esse acontecimento ficou concentrado em apenas dois locais principais.

Além da atuação dos cursos de cinema, a centralização da produção documentária no Rio de Janeiro e em São Paulo é resultante também das políticas públicas de incentivo, que visavam especificamente o fortalecimento do curta-metragem brasileiro, como foi a Lei do Curta em âmbito nacional e o Prêmio Estímulo no estado de São Paulo. Nesta introdução, discutiremos um pouco a respeito da Lei do Curta, mas o foco principal será no prêmio e na produção paulista, considerando que a maioria dos filmes analisados na dissertação foram financiados pelo estado de São Paulo. Essa escolha foi baseada na proximidade física entre a autora e a capital, o que facilitou o acesso a informações e, sobretudo, aos filmes, através da pesquisa presencial no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), que abriga toda a coleção de realizações do Prêmio Estímulo.

A Lei do Curta passou por diversas transformações até chegar nos anos 1980. Em 1975, juntamente com a transferência de todas as obrigações do Instituto Nacional de Cinema (INC)

---

<sup>10</sup> Fotogramas e trailers dos filmes de Vivian Ostrovsky podem ser vistos em seu site, incluindo os trabalhos realizados na década de 1980, como *Movie (V.O.)* (1982), *Allers venues* (1984), *\*\*\** (1987) e *Eat* (1988): <http://bit.ly/vivianostrovsky>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

para a Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme, a Lei do Curta foi criada, estabelecendo a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de curta-metragem em todos os programas que contassem com um longa-metragem estrangeiro. Aos produtores do curta, eram repassados 2,2% da renda do filme estrangeiro. Assim, como afirma o pesquisador Carlos José Padovan: “com a vigência dessa lei, o filme curto começou a possibilitar o retorno do dinheiro que fora investido nele através de sua exibição nos cinemas, produzindo uma avalanche de curtas-metragens.” (PADOVAN, 2001, p. 27)

A lei, entretanto, sofreu diversos problemas de execução e foi intensamente criticada, sobretudo pela atitude dos exibidores, que começaram a produzir os próprios filmes a baixíssimo custo e de qualidade duvidosa, para que a porcentagem não fosse repassada a outros produtores. Jean-Claude Bernardet ainda fez, na época, uma crítica bastante contundente ao aspecto cultural da lei: “Uma boa renda para esse curta independe totalmente do interesse do público, e depende totalmente do interesse desse mesmo público pelo longa estrangeiro. No mínimo, é paradoxal.” (BERNARDET, [1983] 2014, p. 176)

Independentemente das adversidades e das críticas, é certo que a Lei do Curta resultou no aumento da produção, criando um retorno financeiro para o realizador ao mesmo tempo em que proporcionava um espaço de exibição ao curta-metragem. Anita Simis (2008) ainda afirma que o final da década de 1980 ficou marcado por uma safra de produções de alta qualidade, em decorrência das inúmeras resoluções da lei ao longo dos anos, que afinaram os critérios de seleção para os filmes exibidos. Pela grande produção e circulação dos curtas-metragens no circuito comercial, nos festivais internacionais e na imprensa, convencionou-se chamar o período de “Primavera do Curta”.

Com o primeiro edital em 1968, iniciou-se em São Paulo o Prêmio Estímulo. O intuito era estimular a produção de documentários de curtas-metragens<sup>11</sup> no formato adequado à exibição em salas de cinema, ou seja, com duração de oito a dez minutos e em bitola 35mm. (PADOVAN, 2001) Através de uma comissão julgadora formada por pessoas da área cinematográfica, projetos de documentários eram selecionados e uma verba estimada previamente pelo edital em questão era repassada aos ganhadores para que os filmes pudessem ser realizados. Ao longo dos anos, o Prêmio Estímulo passou por diversas modificações em seus editais, como por exemplo o valor a ser premiado, a bitola permitida e os limites de duração. Na década de 1980, chegou com alterações importantes que definiram a produção de

---

<sup>11</sup> Até 1976, os editais do Prêmio Estímulo eram voltados exclusivamente para a produção de documentários de curta-metragem. (PADOVAN, 2001)

documentários paulistas do período. A primeira delas teve início em 1971: uma cláusula que proibia a participação de cineastas que já tivessem dirigido filmes de longa-metragem anteriormente, beneficiando a parcela jovem e iniciante do meio cinematográfico.

Analisando o perfil das diretoras que realizaram documentários entre as décadas de 1970 e 1980, podemos perceber que há uma grande recorrência de mulheres que nunca dirigiram um longa-metragem em toda a carreira. Nesse sentido, a medida do edital de 1971 do Prêmio Estímulo também beneficiava, ainda que indiretamente, a inserção de mulheres na direção, ao mesmo tempo em que garantia uma continuidade da presença de muitas delas no meio através do curta-metragem como opção viável de produção. Entretanto, outra característica desse perfil é que muitas diretoras pararam completamente de realizar filmes de qualquer formato ou gênero após os anos 1980, como é o caso de Inês Castilho, Olga Futemma, Maria Inês Villares e tantas outras. Na verdade, podemos dizer que essa característica é uma realidade frequente na história do cinema de mulheres, como bem aponta Inês Castilho, em entrevista ao site *Mulheres do Cinema Brasileiro*: “Não tenho uma carreira cinematográfica, exatamente. Fiz cinema durante alguns anos, na primeira metade dos anos 1980, e nunca mais. Mãe e pai de família, precisava de sustento. A vida falou mais alto – um fato comum na vida das mulheres de cinema.” (CASTILHO, 2017, n.p.) Castilho dirigiu apenas dois filmes, o documentário *Mulheres da Boca* (codireção Cida Aidar, 1982), analisado nesta dissertação, e o experimental *Histerias* (1983), ambos financiados pelo Prêmio Estímulo.

Portanto, enquanto podemos afirmar que o prêmio foi importante para que as mulheres conseguissem realizar seus filmes, a exemplo da maioria dos documentários presentes neste trabalho, não podemos dizer que ele resolvia os problemas que as diretoras enfrentavam. A verba pequena dos editais era suficiente para estimular a produção e manter as profissionais no meio, mas dificilmente se configurava como um sustento permanente, o que acabava afastando principalmente a parcela feminina da área que, assim como Castilho, eram “mãe e pai de família”. Olga Futemma, em entrevista a Karla Holanda (2017), também dá um relato interessante nesse sentido, ao diferenciar a denominação de “cineasta” entre ela e o seu então companheiro, Renato Tapajós: “Eu tenho certeza que não fui cineasta de tempo integral, nunca, nunca. Eu acho que, por exemplo, o Renato, se definia como cineasta, documentarista, porque ele era. Eu era de vez em quando.” (FUTEMMA *apud* HOLANDA, 2017, p. 56)

Holanda utiliza do depoimento de Futemma para relacionar tanto uma vivência particular da mulher que acabava refletida nas temáticas do que a autora chama de Cinema

Moderno de autoria feminina<sup>12</sup>, quanto para exemplificar a desigualdade entre homens e mulheres no meio cinematográfico. Assim, Holanda aponta o trabalho doméstico, visto como uma obrigatoriedade exclusiva da mulher, como um dos fatores para a presença descontínua das mulheres no cinema:

Questões domésticas e maternais são quase sempre indissociáveis do trabalho das cineastas nesse Cinema Moderno de autoria feminina. A divisão do trabalho doméstico era algo muito novo e quase não praticada; era “natural” que essa fosse a função exclusiva das mulheres, mesmo que tivessem de sacrificar carreiras profissionais. Olga demonstra isso e, seguramente, a presença mais próxima do discurso doméstico e de suas demandas é recorrente em outras diretoras. (HOLANDA, 2017, p. 56)

Retornando aos editais do Prêmio Estímulo, outras duas modificações foram importantes para o meio cinematográfico paulista, a inclusão da bitola 16mm, barateando ainda mais os custos da produção, e a inclusão de médias-metragens (entre trinta e cinquenta minutos) como aptos a serem contemplados pelo prêmio a partir do edital de 1983, dando mais liberdade aos realizadores. Cabe mencionar ainda a relação estreita entre o curso de cinema da ECA-USP e o prêmio. Padovan (2001) afirma, ao analisar as fichas técnicas dos filmes financiados pelo Prêmio Estímulo entre 1968 e 1984, que grande parcela dos realizadores e das equipes estavam ligados de alguma forma à ECA, seja como alunos, professores ou através do uso dos recursos da Escola, o que reitera a percepção de que os cursos de cinema foram fortes aliados na produção.

Por fim, outra característica importante do Prêmio Estímulo, e que observamos também no nosso recorte, é a frequência de intercâmbios de pessoas entre os filmes e as funções. Regina Jehá, cineasta que atua desde anos 1980, relembra em depoimento a Padovan que essa era uma característica da precariedade dos meios, resultante da verba pequena que era repassada pelo prêmio: “Eu acho que era mesmo uma precariedade dos meios. A gente não tinha dinheiro para contratar profissionais. Ou quando se tinha, você contratava um profissional. [...] Era mais ou menos tácito: hoje você era meu assistente e amanhã eu seria seu assistente.” (JEHÁ *apud* PADOVAN, 2001, p. 43) Como mencionamos anteriormente, a maioria dos filmes analisados aqui foram financiados pelo Prêmio Estímulo e podemos afirmar que o depoimento de Jehá se aplica, já que observamos, através dos créditos e das fichas técnicas, que muitas das diretoras

---

<sup>12</sup> De acordo com Karla Holanda: “Para além de certa dose de arbitrariedade que vincula filmes a determinados termos, as obras realizadas por mulheres tratadas aqui, portanto, serão ditas modernas, porque feitas no contexto histórico da época [1960-1970]. [...] O que se buscará neste capítulo é investir na ideia de uma história do Cinema Moderno brasileiro de autoria feminina como um lado à parte da história que precisa ser mais bem compreendido, ao mesmo tempo em que se destacam algumas mudanças.” (HOLANDA, 2017, p. 44)



trabalharam nos filmes de suas colegas como assistentes, montadoras, produtoras, roteiristas, etc., o que motivou que as mulheres também tivessem experiências nas mais variadas funções.

Nesse contexto de incentivo ao curta-metragem, não podemos deixar de mencionar o papel da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que foi essencial para que tanto a Lei do Curta quanto o Prêmio Estímulo fossem garantidos e aprimorados no decorrer dos anos. A ABD foi criada em 1973 na II Jornada de Curta-metragem da Bahia, com o principal objetivo de proteger e estimular o documentário brasileiro. Na época, como também aponta Padovan (2001), a maior parte dos documentários eram de curta-metragem e, portanto, criou-se uma aproximação natural entre a organização e o formato. A ABD também tinha o intuito de atuar nacionalmente em prol da classe cinematográfica, criando polos de gestão em diversos estados, como em São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro, enquanto suas principais metas estavam relacionadas ao financiamento da produção de documentários e ao mercado exibidor.

Analisando algumas fichas técnicas, podemos perceber que a Embrafilme, assim como o Prêmio Estímulo em São Paulo, também teve um papel importante no financiamento de documentários de curta e média-metragem entre os anos 1970 e 1980. A empresa governamental, que surgiu em 1969, tinha o objetivo de “alavancar a produção do cinema nacional, apoiar a distribuição e também criar mecanismos de garantia de exibição dos filmes nacionais nas salas do país.” (TELES, 2001, p. 67) Assim, nesse período o aumento de filmes curtos também resulta do interesse da Embrafilme em financiar a produção independente brasileira, sobretudo a de documentários em 16mm.

Além de financiadora, a Embrafilme também consta de forma frequente como distribuidora dos documentários da época. Dos nove filmes analisados neste trabalho, quatro foram distribuídos pela Embrafilme – *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987), *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (Maria Inês Villares, 1983), *Retratos de Hideko* (Olga Futemma, 1981) e *Meninas de um outro tempo* (Maria Inês Villares, 1986) –, enquanto os outros cinco não têm a companhia distribuidora identificada em suas fichas técnicas da Cinemateca Brasileira. Em relação ao contexto de distribuição e, mais ainda, de exibição, o curta e o média-metragem apresentam grandes empecilhos para a pesquisa em termos de resgatar essas informações. À parte a Embrafilme, raramente há o registro de outras distribuidoras e os dados são difíceis de serem rastreados. Cabe, portanto, mencionar que no período proposto surgiram algumas organizações independentes que foram responsáveis por alimentar os circuitos alternativos de exibição, um espaço tradicional do filme curto, a fim de demarcar que essas iniciativas existiram e provavelmente fizeram parte da vivência

cinematográfica das realizadoras. Foi o caso da Dinafilme e do Centro de Distribuição Independente (CDI), extremamente atuantes entre os anos 1970 e 1980.

Criada em 1975, a Dinafilme atendia sobretudo o circuito de cineclubes, mas também sindicatos, movimentos sociais, igrejas e espaços de serviços sociais, como o SESC e o SESI. (TELES, 2001) Já a CDI, fundada em 1980 com base no estado de São Paulo e formada por realizadores independentes, tinha como foco os sindicatos. Iza Castro, cineasta e ex-presidente da distribuidora, relembra em depoimento ao pesquisador Paulo César Teles a importância da organização frente à ditadura militar, em que as produções que passavam pela CDI “não tinham espaço nas salas tradicionais. Eram filmes eminentemente de autor e muito políticos, num momento de repressão do país.” (CASTRO *apud* TELES, 2001, p. 44-45) A presença de Castro como presidente da distribuidora na época também aponta como as mulheres não estavam ocupando apenas a produção cinematográfica, mas diversos outros espaços dentro do meio.

Assim, as distribuidoras independentes, além de serem um meio de resistência mercadológica para o curta e o média-metragem, também se configuravam como espaços de organização política e de oposição ao regime militar. O momento político favorecia a entrada dos documentários nos sindicatos, uma vez que, nos anos 1980, em confluência ao processo de redemocratização do Brasil, o sindicalismo retomava força e se renovava. *Marias da castanha* foi distribuído pela CDI em parceria com a Embrafilme, sendo um bom exemplo das relações entre o contexto político, a produção documentária e o circuito de exibição. Em entrevista cedida à autora, Simone Raskin, uma das realizadoras do filme, relata que a distribuição pela CDI possibilitou que *Marias da castanha* fosse amplamente exibido no circuito alternativo, como sindicatos, grupos feministas e militantes e espaços acadêmicos.

Ao perpassarmos todo esse contexto de financiamento e produção, podemos afirmar que, com exceção da produção alternativa em Super-8 e vídeo, sendo este último um formato que se desenvolveu de forma bastante expressiva na década de 1980, os documentários curtos dependeram quase que unicamente do Estado para que conseguissem ser realizados. Como aponta Jean-Claude Bernardet (2014) em ensaio publicado originalmente em 1979, essa relação de dependência sempre esteve presente na história do cinema brasileiro, assim como na área da cultura em geral. Devido a uma lógica mercadológica, as opções para o filme curto eram, na época, extremamente escassas e quase sempre envolviam algum jogo de interesse.

Enquanto podemos reiterar que o Estado teve um importante papel na produção de curtas e médias-metragens nas décadas de 1970 e 1980, é necessário que também discutamos como essa relação se fazia presente dentro dos filmes. Vimos, por exemplo, como os editais do Prêmio Estímulo e a própria Lei do Curta ditavam a limitação do tempo dos curtas-metragens,

deixando pouquíssimo espaço para os médias ou produções um pouco mais longas. Padovan (2001), em sua pesquisa, colhe depoimentos de diversos cineastas que encaravam a situação como uma restrição de liberdade criativa e, que muitas vezes, se os documentários tinham tal minutagem, era por uma questão não de escolha, mas de estratégia de exibição.

Em relação ao conteúdo dos curtas-metragens, os editais do Prêmio Estímulo sempre contavam com especificações temáticas, ainda que fossem muito amplas, como aspectos da vida paulista e representações culturais (dança, artes cênicas, cinema, patrimônios históricos, etc.). De acordo com relatos de participantes das comissões julgadoras do prêmio, nem sempre as especificações eram seguidas no momento da avaliação, apesar de admitirem que algumas abordagens, como filmes educativos, tinham maiores chances de serem aprovadas. (PADOVAN, 2001)

Já em relação aos filmes curtos financiados pela Embrafilme, a pesquisadora Denise Silva (1999) afirma que existia uma “proposta político-administrativa e cultural” da empresa, comprometida com uma visão estatal:

Não é circunstancial, portanto, que quase toda a atividade do poder público nestes anos seja pautada pelo incentivo à memória nacional – incluindo aí biografias, festas populares, artes e artistas brasileiros – já que a visão estatal de uma cultura brasileira quase sempre esteve associada à história do país, a seus símbolos, a seus heróis. Por isso mesmo não é uma surpresa a proposta político-administrativa e cultural da Embrafilme, destacada no texto *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, de Miriam Alencar, por Leandro Tocantins, que faz questão de revelar o que chamou de “uma espécie de carta de princípios para a produção de curtas-metragens”, da Embrafilme: 1) Tudo o que diz respeito à memória nacional (registro cultural do passado, realidade sociocultural em transformação, homens que realizam ou forjam a cultura brasileira, a modificação das estruturas ou o registro dos extratos culturais em agonia); 2) Os problemas que afetam a transformação da natureza do país (harmonia ecológica, habitação rural e urbana, fauna e flora brasileira, etc.); 3) Os caminhos do desenho animado; 4) Artes e artistas brasileiros; 5) A ciência e os cientistas brasileiros. (SILVA, 1999, p. 32)

Mesmo que neste trecho Silva esteja se referindo às décadas entre 1950 e 1970, observamos que muitas das temáticas inclusas nessa “carta de princípios” e também nas especificações dos editais do Prêmio Estímulo estão presentes de forma pertinente nos documentários curtos dirigidos por mulheres nos anos 1980. Através da análise de sinopses, é possível notar que a temática “cultura brasileira” é a mais frequente, seguindo um padrão da “visão estatal” tal como vimos acima. Essa temática engloba documentários sobre patrimônios históricos, ritos religiosos, artes e biografias de personalidades importantes para a história brasileira, como políticos, artistas e outras figuras públicas. São alguns exemplos o curta-

metragem *Memória de uma época* (Gilda Bojunga, 1980)<sup>13</sup>, a respeito da confeitaria Colombo no Rio de Janeiro, *Catehe* (Regina Jehá, 1987), registro de um ritual religioso da aldeia Vanomani, *Um teatro que liberta* (Mara Cordeiro, 1989)<sup>14</sup>, que discute o papel do teatro popular, e *Já que ninguém me tira pra dançar* (Ana Maria Magalhães, 1982), que traça a trajetória da atriz Leila Diniz.

Urbanização e aspectos da vida na cidade são outros dois assuntos recorrentes, a exemplo dos temas “realidade sociocultural em transformação” e “habitação urbana” citados acima. Geralmente, esses documentários discutem os conflitos resultantes das modificações aceleradas da cidade, bem como estabelecem uma contraposição com o ambiente rural. Podemos citar: *Quando a rua vira casa* (Tetê Moraes, 1981)<sup>15</sup>, curta-metragem que acompanha o planejamento urbano do bairro carioca do Catumbi e as transformações que afetam o cotidiano dos moradores; *O homem e a cidade* (Maria Alice Quilelli, 1980), sobre as dificuldades do homem na cidade grande, como desemprego, solidão e superpopulação; *Retratos na mala* (Célia Jordani, 1986)<sup>16</sup>, que aborda a migração dos jovens de cidades do interior para a capital. Ainda relacionado ao aspecto de urbanização e industrialização acelerada, a preocupação em relação à deterioração do meio ambiente aparece em documentários como *Pantanal: vida ou morte?* (Helena da Rocha e Lise Török, 1984), sobre o desequilíbrio ecológico do Pantanal, e o vídeo *Um certo meio ambiente* (Jussara Queiroz, 1986), que mostra a luta de pescadores e agricultores contra a especulação imobiliária e a poluição industrial no Rio de Janeiro.

Concluimos, portanto, que a produção na década de 1980 não foi totalmente isenta da influência do Estado, vide a grande quantidade de documentários culturais e urbanos, além de uma quantidade ainda maior de curtas-metragens em comparação aos médias. Porém, existiu uma outra parcela de filmes que não necessariamente se encaixavam nas temáticas propostas e que lidavam com um outro tipo de demanda, muito mais relacionada ao contexto sociopolítico no qual suas realizadoras estavam inseridas. Os anos 1970 e 1980 são demarcados, por exemplo, por uma profunda discussão a respeito da saúde da mulher, extremamente relacionada ao feminismo da segunda onda. Como afirma Constância Lima Duarte, a frase “Nosso corpo nos

---

<sup>13</sup> O documentário *Memória de uma época* (Gilda Bojunga, 1980) está disponível em: <https://bit.ly/gildabojunga>. Acesso em: 16 de maio de 2020.

<sup>14</sup> *Um teatro que liberta* (Mara Cordeiro, 1989) está disponível integralmente no canal da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP): <http://bit.ly/teatroqueliberta>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

<sup>15</sup> O documentário *Quando a rua vira casa* (Tetê Moraes, 1981) pode ser visto em duas partes através dos links: <https://bit.ly/tetemoraes1> e <https://bit.ly/tetemoraes2>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

<sup>16</sup> Disponível para consulta local sem agendamento no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Mais informações: <https://bit.ly/retratosnamala>. Acesso em: 16 de maio de 2020.

“pertence” era a grande instigadora dos debates acerca da sexualidade feminina, como o direito ao prazer e ao aborto:

O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. Aliás, o “ficar” das atuais gerações parece ser o grande efeito comportamental desse quarto momento. (HOLLANDA, 2019, p. 42)

Dialogando com essas discussões, podemos observar que uma quantidade considerável de documentários na década de 1980 adotam um viés educativo acerca da saúde da mulher. Sexualidade, gravidez na adolescência, aborto, maternidade e prazer sexual são alguns dos tópicos levantados por esses filmes, como *Vida de mãe é assim mesmo?* (Eunice Gutman, 1983), documentário que colhe entrevistas com mulheres de diversas classes sociais para discutir a questão do aborto. Já documentários como *Lei dentro, lei fora* (Victoria B. Santos, 1985)<sup>17</sup> e *Médicas, bruxas e curandeiras* (Maria Angélica Lemos, 1987) acompanham eventos importantes a respeito da saúde da mulher. O primeiro é um vídeo que registra uma votação da assembleia legislativa do Rio de Janeiro, que obrigaria a rede estadual de saúde a prestar atendimento médico às mulheres nos casos de abortos legais. O segundo registra oficinas voltadas à saúde da mulher que foram ministradas no V Encontro Feminista Latino-Americano.

Cabe destacar ainda o instituto feminista SOS Corpo<sup>18</sup>, fundado em 1981 em Recife e que produziu ao longo da década alguns vídeos sobre a saúde da mulher e do adolescente, como é o caso de *Sexo na classe* (Ângela Freitas, 1986)<sup>19</sup>, documentário sobre a importância da educação sexual nas escolas, e dos curtas-metragens de Beth Salgueiro, todos realizados em 1985 para a organização. São eles *Atendimento médico*, que discute o atendimento à mulher no sistema de saúde de Pernambuco, *Areve-te a saber*, registro de um encontro de mulheres promovido pelo SOS Corpo, e *O que eu faço com esse tesão?*, sobre gravidez na adolescência e métodos contraceptivos. É possível afirmar que outro nicho de produção e exibição existia nos anos 1980, em que espaços feministas criavam uma demanda por documentários informativos acerca de questões que atingiam de alguma forma as mulheres.

Podemos perceber a partir da produção do SOS Corpo e dos outros títulos citados anteriormente que a década de 1980 foi um período em que a realização em vídeo começou a

<sup>17</sup> *Lei dentro, lei fora* (Victoria B. Santos): <http://bit.ly/leidentro>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

<sup>18</sup> O instituto SOS Corpo existe até hoje. Projetos e outras informações a respeito da iniciativa podem ser encontrados em seu site: <https://soscorpo.org/>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

<sup>19</sup> *Sexo na classe* (Ângela Freitas, 1986): <http://bit.ly/sexonaclasse>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

se popularizar no Brasil. Dos 158 documentários curtos e médios dirigidos por mulheres entre 1980 e 1989, quarenta e dois são em vídeo, dez em Super-8, cinquenta e quatro em 16mm e cinquenta em 35mm<sup>20</sup>. Desses, apenas dois não tiveram o formato identificado. Assim, a película ainda se configurava como o formato dominante da produção, mas o vídeo começava a ocupar espaço. Por terem cada qual suas estéticas, linguagens e relações próprias, este trabalho optou por focar apenas na produção em película, à exceção do filme *Hia sá sá – hai yah* (1985), de Olga Futemma, que foi realizado em vídeo e será aqui analisado na chave do diálogo que ele estabelece com as representações femininas de *Retratos de Hideko*, documentário anterior de Futemma. Para informações a respeito da história do vídeo no Brasil ver o livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (2007), de Arlindo Machado. Já sobre a produção feminina em vídeo, recomendamos a tese *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas* (2013), de Maria Célia Selem, além do capítulo “Questões de gênero: vídeos, documentários e mulheres no Brasil”, de Gilberto Sobrinho, em *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas* (2016).

Os filmes sobre saúde da mulher também integram uma filmografia do período que, como vimos, estava profundamente preocupada em discutir e representar as mulheres nos mais variados cenários, como resposta à forte influência do pensamento feminista que se instalava no Brasil. Não bastava que as mulheres ocupassem a direção dos filmes, era preciso coloca-las no cerne das discussões. Como resultado, esses documentários ocuparam a maior parte da produção realizada por mulheres, atrás apenas daqueles sobre cultura brasileira. Neles, temáticas mais amplas são recortadas a partir de representações femininas, onde o foco recai na vivência particular das mulheres em relação aos seus espaços e narrativas.

Assim, foi pensando nas diferentes representações femininas nos documentários e nos seus vínculos com o contexto sociopolítico da década de 1980 que elaboramos o recorte desta dissertação. Apesar do grande número de filmes que se encaixavam nessa proposta, encontrá-los para visualização se mostrou um grande desafio para a pesquisa. Com pouquíssimos títulos disponíveis em plataformas online ou mesmo sem informações de onde acessá-los presencialmente, os documentários selecionados para compor o *corpus* deste trabalho são aqueles que conseguimos visualizar de alguma forma. Quando iniciamos a pesquisa, seis das oito obras de interesse tinham cópias digitais acessíveis online, e os outros dois, *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985) e *Meninas de um outro tempo*, foram assistidos em película no

---

<sup>20</sup> Dados coletados no Catálogo do Documentário Brasileiro, Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, *Curtagora e Quase catálogo* (1989).

próprio Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). O material, entretanto, estava em condição precária, tanto no âmbito visual quanto sonoro. Já na metade do trabalho, solicitamos ao museu uma nova visualização presencial dos filmes, que acabou criando cópias de DVD para serem vistas de forma digital, tornando muito mais fácil o contato com estes documentários e gerando um estudo mais detalhado e preciso.

Mesmo com as dificuldades, foi possível identificar algumas similaridades entre os títulos, o que nos levou a agrupá-los em três capítulos que tratam cada qual de um tipo diferente de representação feminina. Optamos também por abordar todos os documentários desta dissertação através da análise fílmica, principalmente por encontrar nela um modo bastante efetivo de descrever, em imagem e som, os filmes que compõem a dissertação e que, por sua vez, são ainda pouco estudados e vistos, sobretudo aqueles que só podem ser acessados por visita presencial, tornando ainda mais essencial o detalhamento das cenas, dos planos, das falas. Além disso, ao longo da pesquisa descobrimos uma relação estreita entre as temáticas e o contexto sociopolítico da época, mas foi pelo viés da análise fílmica que pudemos nos aprofundar nas abordagens documentárias utilizadas, como e por que elas se diferenciavam ou se assemelhavam entre si, além de encontrar, já presentes na década de 1980, narrativas e linguagens que só se tornariam mais frequentes nos anos 2000. Juntamente com as análises, apresentamos em cada capítulo, quando estas estavam disponíveis, informações sobre a produção e exibição dos respectivos documentários, assim como a filmografia das diretoras e uma breve introdução ao contexto no qual os filmes estavam inseridos. Como os documentários, essas informações se mostraram escassas e difíceis de serem encontradas, nos instigando a tentar contato com todas as diretoras, mas apenas Maria Inês Villares, Simone Raskin e Cida Aidar tiveram disponibilidade em responder às nossas perguntas (Apêndice B). Assim, eventuais variações na quantidade de dados apresentados sobre as realizadoras e os filmes podem surgir.

O primeiro capítulo, intitulado “A mulher trabalhadora”, reflete o momento de transformação que marcava a classe trabalhadora na década de 1980, em que “o conflito [de classes] começa a sair das paredes das fábricas e dos limites das relações de trabalho para atingir algumas dimensões relativas às condições de vida”. (GIULANI, 2004, n.p.) Esse encontro entre as reivindicações sindicais e o bem estar social, como moradia, saneamento básico, assistência médica e transporte, foi um dos fatores que possibilitaram o reconhecimento da mulher como sujeito político dentro da classe trabalhadora, sujeito este com demandas particulares e dificuldades próprias. (GIULANI, 2004) Não coincidentemente, o momento propiciou uma quantidade expressiva de documentários que não só discutiam a condição da mulher

trabalhadora como também adotavam uma postura de se aproximar da esfera doméstica para revelar as problemáticas da diferença de gênero. O lar era, à luz das novas reivindicações, representado como uma extensão da exploração que agia sobre a mulher em seu local de trabalho. Também podemos retomar nossa proposição de que o próprio contexto de exposição das problemáticas de gênero dentro do meio cinematográfico instigava as cineastas do período a levarem o debate também para suas obras.

Nesse sentido, o primeiro capítulo conta com análises fílmicas de três documentários que se debruçam sobre a figura da trabalhadora, a fim de discutir a relação, por vezes ambígua, que emerge entre ela e o seu trabalho. Subdividimos o capítulo em diferentes modalidades de trabalho, cada qual representada por um filme: o trabalho rural em *Mulheres da terra* (1985), o fabril em *Marias da castanha* (1987) e o artesanal em *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986).

*Mulheres da terra*, curta-metragem de vinte e cinco minutos de duração e dirigido por Marlene França, expõe o trabalho exploratório de um grupo de boias-frias cortadoras de cana da cidade de Araraquara, interior de São Paulo. O documentário, realizado no período em que a discussão acerca da reforma agrária retomava fôlego e os movimentos de trabalhadoras rurais se organizavam, vincula a condição miserável que apresenta das boias-frias à necessidade de atuação da mulher na luta pela posse de terra. Além do filme de França, diversos outros foram realizados na década de 1980 com o intuito de discutir a reforma agrária e o trabalhador rural no geral, sendo uma temática amplamente presente no nosso recorte temporal. Podemos citar como exemplos: *Acredito que o mundo será melhor* (Jussara Queiroz, 1983), média-metragem que discute a organização dos trabalhadores rurais contra a tomada da terra por grandes usinas; *Mulheres no canavial* (Jacira Melo, Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986), documentário que foca nas boias-frias e a esperança da reforma agrária; *Um dia na vida do acampamento* (Yolanda Costa, 1986), vídeo sobre o cotidiano de um acampamento Sem Terra realizado pelos próprios agricultores.

Também um curta-metragem, *Marias da castanha*, dirigido por Edna Castro e Simone Raskin, foca em um grupo de mulheres que trabalham na fábrica de processamento de castanhas do Pará, em Belém, na função de quebradeiras. Mais do que uma exposição das condições precárias do trabalho na fábrica, o documentário se propõe a entender o cotidiano dessas mulheres, o bairro onde vivem, as tarefas domésticas, as relações familiares e entre si, o abandono marital e paternal e até mesmo os momentos de lazer, permitindo uma visão mais plural da mulher trabalhadora. O filme ainda se destaca por ser um importante registro do período de transformação industrial do Pará, consequência do projeto desenvolvimentista



Carajás, que teve impacto tanto nas relações econômicas quanto sociais da região, incluindo a forma de agir e pensar da mulher trabalhadora.

Já *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe*, média-metragem pernambucano de quarenta e seis minutos de duração dirigido por Kátia Mesel, registra um período de prosperidade econômica que a região de Santa Cruz do Capibaribe, de Pernambuco, vivenciou graças às chamadas sulanqueiras, mulheres da costura que confeccionavam peças feitas com retalhos de tecido, revendidas na feira da cidade e arredores. Nesse sentido, o documentário de Kátia Mesel aborda a questão do trabalho de forma bastante distinta dos filmes anteriores, com a exposição das condições precárias e de exploração da mulher trabalhadora dando lugar a uma visão otimista de celebração do trabalho das sulanqueiras.

A escolha de três documentários que retratam três modalidades de trabalho distintas não permite, devido à limitação desta dissertação, que nos aprofundemos em cada uma delas de forma mais exaustiva, mas nos dá, por outro lado, ótimas ferramentas de comparação das relações possíveis entre a mulher e o trabalho. O objetivo central das análises é compreender como essas relações são construídas dentro de cada filme, quais elementos envolvem o universo particular da mulher trabalhadora e onde as diferentes percepções das diretoras sobre o âmbito do trabalho divergem e onde se encontram. Para tanto, o livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), de Jean-Claude Bernardet, é fundamental para compreendermos o longo vínculo do cinema documentário nacional com o trabalhador, fornecendo amplas opções de análise por lidar não só com temáticas semelhantes, mas também com formatos e construções aproximadas. Já para construir a ponte entre a representação e a realidade das trabalhadoras na década de 1980, os livros *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile* (2019), organizado por Lúcia Avelar e Eva Blay, e *História das mulheres no Brasil* (2004), organizado por Mary Del Priore, nos dão informações e interpretações dos fatos bastante valiosas.

O segundo capítulo, “A mulher marginalizada”, reflete o contexto de reorganização dos movimentos sociais no processo de redemocratização do Brasil. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, esse período transicional formava um feminismo preocupado com as políticas públicas que, em vista da nova Constituição em 1988, começavam “a buscar o aparelho governamental para implementar e, em um certo sentido, viabilizar suas reivindicações.” (2019, p. 17) Para Hollanda, também existia um avanço das pautas feministas no Brasil em relação ao feminismo “universal” da Europa e dos Estados Unidos, em que, desde os anos 1960, outras vivências além daquela da mulher branca de classe média eram agregadas ao debate. Nesse sentido, os documentários que compõem esse capítulo trabalham com a representação de grupos

de mulheres que são marginalizados da sociedade, negligenciados pelas políticas públicas e oprimidos pelo Estado, como uma forma de visibilizar suas experiências e demandas.

*Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (1983), dirigido por Maria Inês Villares, é o primeiro filme analisado. Nele, a diretora registra o cotidiano do regime semiaberto das detentas do Presídio de Mulheres de São Paulo, bem como realiza entrevistas com as funcionárias do sistema penitenciário e das presidiárias, essas últimas nunca com os rostos revelados. O documentário de Villares discute, além da importância da legitimação do regime semiaberto e da mulher presidiária como categoria política e social, questões éticas que permeiam o debate sobre a representação de grupos estigmatizados. Para lidar com essas questões dentro do filme, utilizamos algumas das colocações de Esther Hamburger no livro organizado por Amir Labaki e Maria Dora Mourão, *O cinema do real* (2005), e de Bill Nichols em *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997). Além disso, para melhor entender a situação carcerária do Brasil, as obras *Entre as leis da ciência, do Estado e de Deus: o surgimento dos presídios femininos no Brasil* (2018), de Bruna Angotti, e *Mulheres invisíveis: uma análise dos estereótipos de gênero na vida de mulheres encarceradas* (2014), de Débora Cheskys, foram fundamentais para a pesquisa.

O segundo e último filme analisado no capítulo é o curta-metragem *Mulheres da Boca* (1982), dirigido por Cida Aida e Inês Castilho, sobre as prostitutas localizadas no centro de São Paulo, região que abrigava, na época, tanto a chamada “zona do meretrício” quanto o polo cinematográfico da Boca do Lixo. Assim, o documentário relaciona e transita entre a performance característica da prostituição e o universo ficcional do cinema da Boca. Para traçar esse diálogo, utilizamos as teses *Boca do Lixo: cinema e classes populares* (2002), de Nuno Cesar Abreu, e *Garotas de programa: um estudo sobre a prostituição e identidade social* (1984), de Maria Dulce Gaspar, e o artigo *Limites simbólicos corporais na prostituição feminina* (2000), de Elisiane Pasini.

Os dois primeiros capítulos privilegiam a característica sócio-política e militante presente nos filmes do período tal como mencionamos anteriormente, em que era importante para as realizadoras discutir a condição da mulher no Brasil, expor a desigualdade de gênero e a exploração de grupos marginalizados. Para tanto, podemos afirmar que, mais do que o aspecto sociológico e a marcada representação feminina, esses documentários também compartilhavam uma abordagem fílmica muito semelhante, em que o coletivo se sobressaía às individualidades. Assim, como bem indicam as subdivisões dos capítulos desta dissertação, o que existiam nesses filmes eram a trabalhadora rural, a operária, a presidiária, a prostituta, ecoando uma

mentalidade bastante própria do processo de abertura política, em que a reorganização das pautas sociais criava um momento de urgência em expô-las e debate-las.

Os documentários que compõem o terceiro e último capítulo, intitulado “Representações subjetivas no documentário”, também se preocupam com a questão feminina atrelada ao social, mas divergem de uma caracterização coletiva das mulheres ao tomarem como ponto de partida as relações pessoais e autobiográficas das diretoras com os temas. A voz *over* em primeira pessoa, a inserção imagética das próprias realizadoras, a exposição de relações familiares, a exploração do campo da identidade, a ficcionalização de cenas, são alguns dos elementos presentes nesses documentários que ativam o “eu”, dando espaço para uma representação subjetiva e individualizada das discussões. Enquanto a clássica obra de Bill Nichols, *Introdução ao documentário* (2010), nos fornece importantes ferramentas de análise dessas características em diálogo com os modos reflexivo e performático, o autor parte sobretudo de longas-metragens norte-americanas para chegar à sistematização da produção documental em categorias. Assim, o livro *El documental en primera persona* (2014), de Pablo Piedras, reflete sobre o documentário em primeira pessoa em um contexto mais próximo e similar ao desta dissertação, cobrindo o período ditatorial, de redemocratização e contemporâneo na Argentina em diálogo com o surgimento e consolidação da autobiografia como linguagem documentária.

O curta-metragem *Retratos de Hideko* (1981), dirigido por Olga Futemma, é o primeiro filme analisado nesse capítulo e aborda, através de quatro gerações de mulheres japonesas, a relação da diretora com a própria cultura e as várias dimensões que essa relação implica, passando por temáticas como a ocidentalização, a identidade, o vínculo e as diferenças com as mulheres mais velhas, as expectativas para as mais novas e a compreensão dos variados comportamentos geracionais. Na sequência, analisamos *Hia sá sá – hai yah* (1985), de trinta minutos de duração e também dirigido por Olga Futemma. O filme compartilha de algumas das mesmas questões e elementos de *Retratos de Hideko*, mas sua proposta extrapola os limites de gênero para discutir como se dá a relação entre os descendentes de okinawanos e a cultura materna. Futemma, que também possui origem okinawana, retoma a temática da identidade através da sua própria vivência pessoal, ao mesmo tempo em que busca reconstruir a trajetória dos seus antepassados. Por fim, o documentário *Meninas de um outro tempo* (1986), de Maria Inês Villares, se volta para a discussão da velhice através de uma série de entrevistas com cinco mulheres idosas. O filme, além de ser uma denúncia social das condições precárias e negligentes em que vivem essas mulheres, também traz uma dimensão extremamente íntima da diretora que coloca entre as entrevistadas sua própria mãe, a fim de abordar a relação entre mãe e filha diante da perspectiva da velhice.

Percebe-se, portanto, que a década de 1980 possibilitou não apenas um número expressivo de documentários de curta e média-metragem realizados por mulheres, como também uma produção que se caracterizou pela pluralidade, com temáticas, bitolas e linguagens bastante distintas entre si. A escolha de trabalhar com um formato que não fosse o longa-metragem de ficção proporcionou novas possibilidades para a pesquisa, em que outras diretoras e filmes menos conhecidos puderam ser estudados. Assim, enquanto ainda é necessário frisar a desigualdade existente entre a quantidade de homens e mulheres que realizaram longas e celebrar as poucas cineastas que o conseguiram, também é importante olhar para o espaço onde as mulheres prosperaram. O filme curto foi, para muitas delas, o único meio de expressão viável no âmbito do cinema, já que a maioria sequer voltou a realizar filmes, quanto mais longas-metragens. Se sempre optarmos pelo recorte tradicional da historiografia do cinema, que privilegia o longa, diretoras como Edna Castro, Simone Raskin, Maria Inês Villares, Inês Castilho, Cida Aidar e Olga Futemma ficarão apagadas juntamente com as suas obras. É com o objetivo de fazer o movimento contrário, de analisar um tipo de produção que não as exclui, que este trabalho toma impulso.

## Capítulo 1 – A mulher trabalhadora

De acordo com a socióloga Paola Giuliani (2004), a década de 1980 é um período de “profundas crises de reestruturação” (p. 653) no que concerne o universo do trabalho, introduzindo novas temáticas de debate nas entidades sindicais, como a política salarial, a revisão da legislação do trabalho e a reforma agrária. Em meio aos conflitos que enfrentam os trabalhadores, a esfera política emerge como uma nova identidade que compõe a vida da mulher trabalhadora. A participação feminina nos sindicatos e na composição de diretórios torna-se crescente, culminando na revelação de uma série de problemas que afligem o seu cotidiano, até então relegados ao segundo plano. O assédio sexual e as condições insalubres no ambiente de trabalho, as horas estendidas da dupla jornada, a desigualdade salarial e a desvalorização do trabalho feminino no meio sindical são algumas das diversas denúncias que as mulheres passam a trazer à luz e discutir ativamente. O discurso da coordenadora da Comissão da Mulher da CUT em 1989<sup>21</sup>, transcrito no texto de Giuliani, é sintomático nesse sentido, estabelecendo relações profundas entre o feminismo e o movimento das trabalhadoras:

Embora as mulheres tenham tido presença significativa no mercado de trabalho desde o início do processo de industrialização, e atuação destacada na luta operária, os sindicatos não as incorporaram à prática política, nem dividiram com elas o poder das entidades representativas dos trabalhadores. A imagem de mãe e esposa se superpõe à de companheira. [...] O feminismo denunciou a desigualdade, revelou-se contra as relações de gênero baseadas na dominação *versus* submissão e mostrou que ela não é natural, mas construída cultural e historicamente, revelou o duro cotidiano vivido por milhares de mulheres e tocou fundo em temas que incomodaram os valores estabelecidos: a violência sexual, a violência doméstica, o direito à opção a ter ou não ter filhos, o direito ao prazer. Mais ágil que o sindicalismo, o feminismo desnudou a realidade das mulheres trabalhadoras. Deu-lhe visibilidade e apontou a aliança entre exploração de classe e opressão de sexo: salários menores, dupla jornada, falta de profissionalização, falta de creche. (*Apud.* GIULANI, 2004, p. 650-651)

É justamente no encontro entre o feminismo e o trabalho, entre a classe e o sexo, que os documentários analisados neste capítulo se desenvolvem. Próximos ao contexto de transformação dos anos 1980 que Giuliani descreve, esses filmes são reflexões diretas do processo cada vez mais intenso da organização das mulheres trabalhadoras ao redor da política, do ato reivindicatório e da luta. Como se dá a relação entre a mulher e o trabalho? Quais são as particularidades dessa relação? De que forma coexistem como mães, esposas e trabalhadoras? Na tentativa de entender essas questões, *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985), *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987) e *Sulanca: A revolução econômica das*

<sup>21</sup> O nome da coordenadora não é mencionado pela autora Paola Giuliani (2004).

*mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), lidam cada qual com um tipo específico de trabalho, mas se inserem no mesmo contexto de valorização e discussão da mulher trabalhadora.

*Mulheres da terra*, além de compor o quadro de filmes que tratam das problemáticas do trabalho, também integra a extensa filmografia brasileira sobre o ambiente rural, sobre a desvinculação do trabalhador com a terra e a luta pelo seu direito de posse. O documentário foca em um grupo de cortadoras de cana-de-açúcar da região de Araraquara, interior de São Paulo. Através do modo entrevista, a diretora realiza perguntas tanto enquanto as boias-frias exercem seu trabalho quanto no ambiente doméstico. O resultado são retratos de vidas permeadas pela violência, que age sobre seus corpos através das estruturas patriarcais e também de classe. Dentro de casa apanham do marido, passam por uma quantidade absurda de partos sem assistência médica e se exaurem com o cuidado solitário do lar e dos filhos; no trabalho, são maltratadas pelos feitores, recebem tão pouco que enfrentam situação de fome e possuem uma jornada extensa e arriscada. Assim, *Mulheres da terra* constrói, primeiramente, uma concepção negativa do trabalho rural assalariado para que seja possível defender, depois, o trabalho rural de subsistência, de plantação e consumo próprio e, portanto, introduzir a necessidade de lutar pela posse da terra. O filme se aproxima, nesse sentido, da esfera política do trabalho, defendendo e incentivando a organização política das trabalhadoras.

*Marias da castanha*, por outro lado, desenvolve-se ao redor da mulher operária das fábricas de castanhas situadas na cidade de Belém, Pará. É um dos poucos documentários que registra o processo de transformação pelo qual a região Norte passava na década de 1980, com o surto industrial do projeto desenvolvimentista Carajás. O intenso fluxo migratório modificou as relações econômicas, sociais, ambientais e políticas que existiam até então, dando margem para que surgisse também uma mulher modificada. Deslocadas do âmbito doméstico e do trabalho, as operárias de *Marias da castanha* invadem outros espaços, públicos e políticos, confrontam os estereótipos femininos, ao mesmo tempo em que vivem e personificam elas mesmas a contradição de uma sociedade transitória. Deslocam-se do ambiente doméstico e do trabalho, mas ainda mantêm vínculos com os seus papéis tradicionais. O filme se propõe a registrar o cotidiano das quebradeiras, nome dado às trabalhadoras que realizam a quebra da castanha nas fábricas, acompanhado por depoimentos das mesmas sobre as más condições a que são submetidas no serviço. Muitas das questões problematizadas em *Mulheres da terra* também marcam presença nas falas de *Marias da castanha*, como as jornadas estendidas, a falta de assistência médica, a insalubridade do trabalho, a dupla jornada. A diferença é que a representação da relação entre as boias-frias e o seu trabalho existe apenas no plano da

exploração e da miséria, enquanto as quebradeiras encontram, mesmo que também exploradas, certa oportunidade de independência econômica e afetiva no trabalho que exercem. *Marias da castanha* constrói, portanto, uma série de dicotomias que manifestam as tensas relações entre a mulher e o trabalho, a mulher e o espaço doméstico, a mulher e a maternidade, tão pertencentes ao contexto em que essas operárias vivenciam e interagem.

*Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* é o que mais se diferencia na representação do trabalho. Focado na cidade de Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco, o filme se interessa pelas transformações trazidas para a região através da produção e comercialização da sulanca, peça feita de retalhos de tecido, onde a principal força produtora é a mulher. O protagonismo feminino de um trabalho autônomo e caseiro, que exclui a figura do patrão e o ambiente da fábrica, proporciona uma modificação significativa nas relações de poder que estão imbricadas tanto nas discussões de gênero quanto de classe. Nesse contexto, a mulher adquire o controle de todo o processo de produção, conquistando o próprio negócio, a independência financeira e tornando-se a provedora central do sustento da família. O documentário de Mesel, ao contrário dos anteriores, faz um retrato que é, portanto, bastante positivo do trabalho. A narração cantada de Cátia de França, junto às imagens coloridas da cidade de Santa Cruz e das sulanqueiras, constroem uma verdadeira celebração da mulher trabalhadora, mas também da própria cultura santacruzense.

### 1.1. O trabalho rural: *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985)

O média-metragem *Mulheres da terra* (1985) é o segundo de quatro documentários dirigidos por Marlene França (1943-2011). Apesar da curta carreira na direção, França ganhou destaque na história do cinema brasileiro por seu extenso trabalho como atriz, estrelando em quase trinta filmes que incluem desde *nordesterns* a comédias eróticas. De acordo com sua biografia, *Marlene França: do sertão da Bahia ao clã Matarazzo*, escrita por Maria do Rosário Caetano (2010), ela atuou em filmes de Luiz Sérgio Person, Carlos Coimbra, Ozualdo Candeias e Roberto Santos, mas sua estreia foi com Alex Viany, aos treze anos de idade, no episódio “Ana”, de *Rosa dos ventos* (1957)<sup>22</sup>, filme de quatro partes em co-produção com a Alemanha Oriental. Além de diretora, que se restringiu ao filme curto documentário, França também

---

<sup>22</sup> O filme *Rosa dos ventos* (1957) retrata o trabalho feminino em cinco países diferentes (Brasil, França, Itália, União Soviética e China). O episódio “Ana”, dirigido por Alex Viany e no qual Marlene França atua pela primeira vez ainda criança, se passa no Brasil, e conta a história de um grupo de retirantes a serviço do trabalho escravo. Ana (Vanja Orico), personagem que dá título ao episódio, é líder de um grupo de camponeses. Assim, o filme lida com questões da mulher trabalhadora rural que também permearão a vida e obra de França.

desempenhou atrás das câmeras a função de assistente de direção no episódio “O rapto do Juca” (Ary Fernandes, 1961), da série *O vigilante rodoviário*, e de continuísta em filmes como *Na garganta do diabo* (Walter Hugo Khouri, 1959) e *Chofer de praça* (Milton Amaral, 1958). (CAETANO, 2010)

Seu primeiro documentário foi *Frei Tito* (1983)<sup>23</sup>, curta-metragem que reconta a trajetória de Tito de Alencar, frei dominicano que se suicidou no exílio após ser torturado pelos militares no Brasil no contexto da ditadura (1964-1985). Depois, veio o *Mulheres da terra* (1985), sobre o dia a dia das cortadoras de cana (ou boias-frias) situadas em Araraquara, cidade do interior paulista. No fim da década de 1980, França dirigiu ainda *Meninos de rua* (1988), filme voltado para a luta pela sobrevivência da criança abandonada e, em 1990, já fazendo uso do vídeo, retornou à temática da trabalhadora rural em *O vale das mulheres*.

A repetição dessa temática refletia diretamente a trajetória de vida da própria diretora que, sendo filha de lavradores nordestinos, teve sua infância permeada pela experiência da migração, do trabalho rural e da pobreza. De acordo com ela, em entrevista concedida ao site *Mulheres do Cinema Brasileiro* (FRANÇA, 2005), ser documentarista e, principalmente, documentarista de temas sociais, acabou sendo um processo natural, consequência das suas origens de oprimida, de povo:

Pela minha própria trajetória de vida eu só poderia vir a ser mesmo uma documentarista. Eu sempre tive interesse pelos oprimidos, pelas mulheres do campo, pelos menores abandonados, pelos boias-frias, pelas mulheres assexuadas. Eu vim do povo, sou uma mulher do povo, filha de uma grande família nordestina fugindo da seca. (FRANÇA, 2005, n.p.)

Mesmo que França considerasse sua vivência como fundamental para suas escolhas como documentarista, não podemos ignorar o contexto temporal em que, de atriz, ela veio a trabalhar também como diretora. A produção de seus filmes concentrada quase que inteiramente na década de 1980, incluindo sua estreia, ecoava o grande número de mulheres na direção nesse período. Assim como França, muitas dessas mulheres eram importantes atrizes do cinema brasileiro, que, próximas aos debates feministas e já inseridas no meio cinematográfico, se tornaram diretoras. Para citar alguns exemplos: Norma Bengell, estrela de *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), estreou na direção com o documentário de curta-metragem *Maria da Penha* (1980) e, alguns anos depois, realizou a cinebiografia *Eternamente Pagu* (1988); Ítala Nandi, atriz de filmes como *Pindorama* (Arnaldo

<sup>23</sup> O documentário *Frei Tito* (Marlene França, 1983) pode ser visto integralmente no canal da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP): <http://bit.ly/freitito>. Acesso em 31 de outubro de 2020.



Jabor, 1970) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), dirigiu o documentário de longa-metragem *In vino veritas* (1982); Ana Maria Magalhães, importante presença entre os filmes de diretores do Cinema Novo, como em *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980), realizou um resgate histórico das atrizes brasileiras no também documentário *Mulheres de cinema* (1979).

Além disso, como vimos na introdução, a década de 1980 foi um período fértil em termos de políticas públicas de viabilização do cinema, principalmente do filme curto, abrindo espaço para que Marlene França e muitas outras se afirmassem na direção. A título de exemplo, o seu documentário *Meninos de rua* tem como produtora e distribuidora a Embrafilme, enquanto *Mulheres da terra* foi financiado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, através do Prêmio Estímulo.

Mas mais importante foi o diálogo que a temática de *Mulheres da terra* fez com o seu período. A trabalhadora rural, personagem tão presente na trajetória de França através da figura da própria mãe e das mulheres com quem cresceu, organizava-se e ocupava destaque na luta pela posse de terra, quando a discussão da reforma agrária já retomava certo fôlego, visando à nova Constituição que seria promulgada em 1988. Entre 1981 e 1984, por exemplo, dois movimentos importantes nasciam, o Movimento de Mulheres Agricultoras (MMA), no estado de Santa Catarina e, depois, o Movimento de Mulheres Trabalhadoras Rurais (MMTR), no estado de Pernambuco. Já no final da década, em 1989, ocorria o I Congresso Nacional de Mulheres Rurais, com a presença de 350 delegadas de todo o país. (AVELAR; BLAY, 2019) A forte presença política de trabalhadoras rurais, assim como as discussões que promoviam, estão explícitas em *Mulheres da terra*, mas também se multiplicaram em outros documentários do mesmo período, como o longa-metragem *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), o média *Mulheres no canavial* (Jacira Melo, Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986) ou então o curta *Dupla jornada* (Ângela Freitas, 1989).

É nesse sentido extremamente político e contemporâneo de seu tempo, de valorização da trabalhadora rural e também do incentivo à organização sindical e à luta pela posse de terra, que o documentário *Mulheres da terra* se organiza. Não coincidentemente, o filme foi escolhido para ser exibido no Encontro Nacional de Mulheres Camponesas de 1986, em Brasília (MILLARCH, 1986), encontrando um público que se identificava diretamente com as questões apresentadas. O documentário se concentra nas cortadoras de cana ou, como são comumente chamadas, nas boias-frias, devido à marmita que levam para o canavial logo cedo e só são consumidas horas depois. Utilizando do mecanismo de entrevista, França coleta informações rápidas e pontuais de diversas mulheres enquanto trabalham na plantação e, dentro das casas,

estabelece maior profundidade nos relatos, escolhendo entre quatro ou cinco personagens sem nome que contam suas histórias pessoais relacionadas à dificuldade do trabalho na cana. Importante ressaltar que, mais do que a dificuldade do trabalho em termos universalizantes, as entrevistas focam no que é específico da mulher, como por exemplo, a dupla jornada, o abandono marital e a violência doméstica.

Além de diretora de *Mulheres da terra*, França foi responsável pela pesquisa e roteiro, este último ao lado de Amlicar Claro e Maria Inês Villares. Villares, realizadora de dois filmes integrantes desta dissertação, também trabalhou como montadora. Na fotografia, Aloysio Raulino assinou a direção e operação de câmera, enquanto Beth Ganymedes, Amaury França e Maria Neves, a produção.

O filme se inicia com uma sequência de planos que acompanham algumas mulheres saindo de suas casas. O dia ainda está amanhecendo enquanto elas preenchem as ruas desertas. Vestidas de saias sobre calças e blusas de mangas compridas, podemos notar que essas mulheres carregam nas mãos a marmita do dia, embrulhada em panos. São boias-frias em direção ao serviço, não só pelo elemento da marmita, simbólico dessas trabalhadoras, mas também porque as vemos, em seguida, amontoadas na carroceria de um caminhão. A sequência se encerra com a panorâmica de uma plantação de cana de açúcar, introduzindo o ambiente de trabalho das boias-frias. Sobre essas imagens ouvimos uma música tocada por viola caipira e os créditos também são apresentados.

Ainda durante a música, dois letreiros surgem. O primeiro, uma estrofe do poema “A palavra contra o muro”, de Pedro Tierra, que a diretora dedica a Alex Viany, amigo e incentivador dos seus filmes: “Ensinou-me o fogo / e a palavra / Lavrou-me nos pés o roteiro / dos caminhos que percorrerei”. O segundo, já logo antes dos primeiros planos do filme, a tradução de um trecho da música “A Desalambrar”, de Daniel Viglietti: “Abaixo os cercados! Tirem as cercas / Que a terra é nossa, é tua e dos outros / de Pedro e Maria e João e José”. Aqui, França já apresenta o universo rural do documentário com elementos típicos, ou seja, o ato de lavar, a terra, a ideia de coletividade, a música caipira, e também já explicita o sentido político a que o filme se propõe. Nesse caso, não só no sentido direto da palavra em “abaixo os cercados!” e “a terra é nossa”, mas na escolha dos autores dos trechos que utiliza. Tierra, poeta preso e torturado na ditadura militar, foi ativo na organização do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Sindicato dos Trabalhadores Rurais na década de 1980. Viglietti, cantor e compositor uruguaio, também foi preso na ditadura de seu país. Ambos os autores realizaram trabalhos profundamente relacionados às lutas populares da América Latina, principalmente voltados ao trabalhador rural.

Após os letreiros, retornamos à plantação da cana de açúcar, onde vemos os primeiros depoimentos do filme, que envolvem três curtas entrevistas com mulheres boias-frias enquanto trabalham no corte da cana. São planos que ocorrem debaixo da luz dura do sol. As entrevistadas apertam os olhos para encarar a diretora e sentimos o calor, o suor, o desconforto. No quadro, estão vestidas com a mesma indumentária do início, saias com calças por baixo e blusas de mangas compridas, com a diferença que agora também usam luvas e chapéus. A câmera na mão tenta ficar na altura dos rostos das boias-frias, em primeiro plano, mas diversas vezes tem que ser reajustada, já que em nenhum momento, nem mesmo quando falam, as mulheres interrompem o trabalho. O enquadramento corta o verde do topo da cana-de-açúcar, restando apenas uma paisagem marrom e sem vida. Em uma das entrevistas, a câmera desce pelos trajés da trabalhadora até se deter no facão, destacando o instrumento de trabalho.

A vestimenta da boia-fria, evidenciada no plano, é um elemento visual importante que referencia a sua condição de trabalhadora através de uma marca que é tanto social, quanto de gênero. (SILVA, 2004) Como aponta a socióloga Maria Aparecida Moraes Silva: “A indumentária para o trabalho reflete não só a necessidade de se protegerem do sol, mosquitos e cobras e das próprias plantas. O corpo escondido pelas vestes reflete, sobretudo, a necessidade de ocultar a condição da mulher, objeto de desejo dos homens.” (SILVA, 2004, n.p.)

Para a primeira entrevistada, França pergunta a idade, há quanto tempo está naquele serviço e se gosta do trabalho. De forma curta, ela responde que tem dezessete, está há quatro anos e “não acha ruim não”. No próximo plano, a diretora tenta entrevistar outra cortadora, que cobre a boca e nariz com um pano. Ela se chama Eliana e também tem dezessete anos. França pergunta se ela pode tirar o pano do rosto, ao que ela responde que não por causa do pó da cana, que não conseguiria respirar porque “dá uma queimação na garganta”. Por último, França tenta perguntar o nome de outra cortadora, mas o diálogo se dá com dificuldade e só vemos uma troca de “ahns?” até que descobrimos que seu nome é Tereza.

Por que essa sequência, de mais ou menos um minuto, de pouquíssimas informações e de comunicação ruidosa, abre o filme? Justamente pela curta duração das entrevistas, as informações que recebemos como espectadores parecem se sobressair. A pouca idade das cortadoras aliada ao tempo de serviço explicita o quão novas essas mulheres começam a trabalhar, contraponto importante quando, mais tarde, em outras entrevistas, veremos boias-frias de idade já avançada. Esse contraponto realçará a fragilidade contida nesses extremos, mas também nos dará a ideia de certa imobilidade da situação precária em que se encontram.

Além da questão da idade, o filme estabelece, pelo menos nos seus primeiros minutos, o trabalho no corte de cana como perigoso à saúde das boias-frias, que ficam expostas a uma

grande quantidade de pó, enquanto no som, a dificuldade do diálogo entre diretora e trabalhadoras vem tanto da presença constante do barulho do corte de cana, que permeará todo o filme, quanto da voz ofegante e entrecortada das entrevistadas. Nesse caso, reforça o aspecto negativo do trabalho através da demanda de um grande esforço físico, mas também o coloca como modalidade incompatível ao diálogo.

Jean-Claude Bernardet (2003) em *Cineastas e imagens do povo*, traz a ideia do trabalho como descaracterização do indivíduo no curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, que, como vimos, também assina a direção de fotografia e operação de câmera em *Mulheres da terra*. Antes de iniciarmos essa análise, é preciso frisar que, apesar de ser possível estabelecer relações com o texto de Bernardet, os dois filmes têm propostas bastante distintas entre si, principalmente no que concerne a postura adotada quanto à representação do trabalhador. Se *Mulheres da terra* objetiva dar voz ao outro, *Jardim Nova Bahia* já problematiza essa possibilidade. Dito isso, propomos algumas aproximações: enquanto no filme de Raulino os planos envolvendo o trabalho de Deutrudes, personagem de seu documentário, são escassos e silenciosos, ou seja, “cortam a palavra”, como descreve Bernardet, em *Mulheres da terra* são até que numerosos, sempre presentes entre as entrevistas domiciliares. Além disso, França ainda tenta estabelecer um diálogo enquanto a trabalhadora está no trabalho, perguntando a elas nome, idade, quantos filhos têm, etc. Ou seja, existe uma tentativa de caracterização das suas individualidades, mas o diálogo não avança, mantém-se na superficialidade, porque o ambiente do canavial não permite que esse diálogo seja estabelecido. O barulho ríspido do facão, a labuta extenuante, o pano que vai à boca para proteger do pó, tudo o que envolve o trabalho no corte de cana corta a palavra e impede a individualização das trabalhadoras. Pelo menos, é essa a relação reforçada pelo documentário, principalmente através da montagem, que aglutina em cortes rápidos sequências ou planos de entrevistas curtas. Em vez de qualquer individualidade possível, emerge o coletivo descaracterizado e alienante.

Não por acaso, é no ambiente do lar, do privado, que a boia-fria como indivíduo, descolada da categoria de trabalhadora rural surgirá, dotada de outras vivências além daquela do canavial. Como analisa Bernardet, a propósito de *Jardim Nova Bahia*:

O trabalho proletário descaracteriza o indivíduo, o reduz a uma carteira de previdência social. [...] Só não corre *off* o depoimento quando a imagem é de trabalho, como se realmente fosse o trabalho que cortasse a palavra. É antes no não-trabalho que as pessoas se encontram. Raulino interessa-se pelo trabalhador enquanto não-trabalhador. (BERNARDET, 2003, p. 129-130)

Porém, em *Jardim Nova Bahia*, o personagem quando existe fora do trabalho, existe no seu tempo de lazer, de amizade, de relacionamentos amorosos que são materializados na diegese do filme. Assim, Raulino filma um baile e Deutrudes, a quem o diretor empresta a câmera para filmar o que quiser, filma a praia, os amigos. Já em *Mulheres da terra*, quando a trabalhadora existe fora do seu ambiente de trabalho, ela não se desloca do lar e muito menos emerge, ao menos de forma imagética, qualquer outra relação que não seja limitada à equipe do filme, aos filhos e às colegas de trabalho enquanto no trabalho. Isso quer dizer que, quando fora da cana de açúcar, as boias-frias do documentário são confinadas novamente a outro tipo de trabalho, um que não é reconhecido, que é o de esposa, mãe e dona de casa. Não há lazer, não há nem ao menos prazer de qualquer espécie. Essas mulheres relatam violência doméstica, fome, miséria, inúmeros partos sem assistência médica, abandono marital, enfim, questões que o filme escolhe para definir o universo particular da mulher rural naquele contexto. As relações, quando situadas na fala das entrevistas, se restringem ou ao escopo familiar ou ao trabalho: o marido, o ex-marido, os filhos e as filhas, o patrão. É nesse sentido que a diretora discute dentro do documentário a questão da dupla jornada, através da impossibilidade de existir, nas condições da boia-fria que nos são apresentadas, a não-trabalhadora.

Por isso, os planos de entrevistas no canavial não são exatamente descritivos do trabalho que as cortadoras desempenham, mas complementos aos planos de entrevistas dentro das casas. A alternância quase regrada entre ambos faz emergir, de forma imagética, a presença constante da duplicidade dessas mulheres, a trabalhadora rural e a doméstica. Quando no canavial França pergunta às mulheres sobre a quantidade de filhos que têm, a resposta é sempre numerosa, ficando implícita a dificuldade do sustento e a grande carga de trabalho doméstico. Nas casas, quando não estão tocando em assuntos familiares, falam do trabalho. Além disso, se o trabalho doméstico não está presente de forma direta, como por exemplo, uma das mulheres que passa roupa enquanto dá entrevista, está presente no som, através do choro ou vozes de crianças que escapam ao fundo.

Dialogando mais uma vez com Bernardet (2003), existe uma tendência entre os documentários que ele analisa em seu livro, com exceção de *Passe livre* (Oswaldo Caldeira, 1974) e *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965), em tornar a imagem do trabalho apenas um elemento descritivo do trabalhador, uma ambientação generalizada a qual se evita dar muita atenção. De acordo com o autor, essa característica é coerente com o discurso que os diretores dos filmes propõem:

Essa tendência a apresentar o trabalho de forma descritiva, a pouca atenção que se lhe dedica e a total eliminação do trabalho como subjetividade do trabalhador são perfeitamente compreensíveis e coerentes. Se, por um lado, é fundamental que o trabalhador trabalhe, já que, na concepção marxista, é essa relação com a produção que o caracteriza como classe, por outro é explicável que o trabalho não mereça mais detida atenção, já que esse trabalho é alienado, que o trabalhador é espoliado de seu trabalho e de sua produção. [...] Não sabemos realmente que vínculos os trabalhadores mantêm com seu trabalho, já que os filmes se detêm pouco nessa questão e orientam as entrevistas antes para as condições de trabalho que para o trabalho em si. (BERNARDET, 2003, p. 134)

Mesmo que os planos do trabalho em *Mulheres da terra*, como já discutido anteriormente, possuam outra função além do descritivo e sejam relativamente numerosos, toda a significação por trás da construção do documentário, desde o que é filmado até o que é selecionado das entrevistas, remete à mesma concepção negativa do trabalho que Bernardet observa, ou seja, a trabalhadora espoliada de seu trabalho e de sua produção. Isso fica muito claro logo na primeira entrevista domiciliar, quando uma boia-fria, de idade já relativamente avançada, relata as condições precárias do trabalho:

Entrevistada: Serviço da roça é muito triste, é cansativo e é debaixo de ordem, entende? O que eles pagam na diária é muito pouco. Eu pegava de 130, 140 caixas por dia e carregava pra quatro caminhões por dia.

Marlene França: Dava pra viver com esse dinheiro?

Entrevistada: Não dava pra mim viver. Dava pra manter o alimento dos meus filhos, mas pra mim levar na roça, pra mim se alimentar não dava. Eu cheguei a desmaiar na roça de fome, porque eu trabalhava a semana inteira e eles achavam então que o que ganhava dava pra sustentar, mas não dava, porque eu dependia de aluguel, dependia de água, dependia de luz.

O uso do plano próximo, a voz de choro enquanto o relato acontece, enfim, toda a composição nos comove e introduz o tom negativo que o filme usará para representar o trabalho e, mais para frente, conseguir abordar a necessidade e o direito da posse de terra pelo trabalhador rural. O documentário reforça, assim, que as más condições que permeiam o corte da cana são más justamente porque existe a figura do patrão, a casa alugada, o baixo salário, a compra do mercado, em contraposição à autonomia do trabalho, à casa própria, ao sustento vindo direto da terra.

Ainda importante colocar que essa entrevista é antecedida pela música “Mulheres da terra”, de Pena Branca e Xavantinho, que cantam melancolicamente sobre um *travelling* lateral da plantação de cana de açúcar. Em toda a sua extensão, homens trabalham no corte debaixo do sol quente: “Sem eira e sem beira mas vai trabalhar / De manhã cedinho pega o pau de arara / Vai e mete a cara no canavial [...] Maria imagina as panelas vazias / Engole a saliva e soluça de dor”. Quando a canção fala das panelas vazias, ocorre um corte para dentro da casa da

entrevistada, onde vemos, primeiramente, a imagem literal das painéis vazias e, depois, a câmera se desloca levemente até enquadrar o rosto da trabalhadora, que inicia seu depoimento. Mesmo que a música utilize do nome “Maria”, sabemos que, no âmbito da cultura popular, essa escolha corresponde a uma generalização da mulher de origem pobre. Maria é uma mulher sem rosto, preenchido pela boia-fria que vem logo após e relata uma história pessoal muito parecida com a da música. Dessa forma, o filme retira o caráter de particularidade do depoimento que ouvimos e o transforma em experiência coletiva através da inversão, na construção fílmica, de entrevista e música. É provável que “Mulheres da terra”, que divide o mesmo título com o documentário, tenha sido composta especialmente para o filme depois de coletadas as entrevistas, já que só foi lançada em disco em 1988, três anos depois da estreia do documentário. É uma condição semelhante ao uso da canção em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), como descrito por Bernardet (2003). Nos dois documentários, o processo é o mesmo: coloca-se a música primeiro e, então, “a voz da experiência” afirma aquilo que foi cantado. “Maria imagina as painéis vazias / Engole a saliva e soluça de dor”, diz a música. A boia-fria que fala logo em seguida também tem as painéis vazias, também passou fome, portanto afirma a veracidade da generalização. Como já ouvimos essa história antes, desconsideramos que passar fome na roça seja a experiência individual de apenas uma boia-fria.

Usar da caracterização de coletivo para abordar a situação das cortadoras de cana-de-açúcar faz sentido para a proposta do filme, que pretende representar a trabalhadora rural como um movimento unido, com problemas que afetam toda a comunidade e precisam ser resolvidos. Além da música, o próprio título do documentário indica essa posição, bem como a ausência de identificação das mulheres que dão entrevistas. Quando falamos de suas trajetórias pessoais, não entendemos como particularidades da vida daquele indivíduo, mas como retalhos que o filme costura em uma coisa só. Essa percepção é construída principalmente pela grande quantidade de trabalhadoras que dão entrevistas, montadas de forma alternada em vez de destacar qualquer trajetória com começo, meio e fim. Não há, além disso, mais do que dois ou três depoimentos da mesma boia-fria, impedindo que exista qualquer tipo de familiarização pela parte do espectador. No que nos concerne, inclusive, qualquer empatia é redirecionada não para uma experiência particular, mas para a experiência da trabalhadora rural como grupo.

Se retomarmos a análise feita do trabalho no canavial e do trabalho doméstico como ações representativas de descaracterização do indivíduo, porque ambos colocam as boias-frias em categorias, veremos que a coletivização, nesse caso, é carregada de uma significação negativa. Como então é possível apontar, em outros elementos, exatamente o contrário? Se *Mulheres da terra* critica a falta de individualização que o trabalho, seja ele doméstico ou não,

impõe à mulher, por que o filme reforça o aspecto coletivo? Porque o movimento, a modificação política concreta, só são realizados através da união da classe trabalhadora, enquanto o coletivo que França critica em seu documentário é o coletivo alienado, sem disponibilidade para o diálogo, que nasce no âmbito do serviço “debaixo de ordem”.

Duas sequências ilustram bem esse posicionamento. Em um dos planos de abertura do filme, como já descrevemos, uma boia-fria diz que não acha ruim o trabalho, ao passo que logo depois veremos sua colega, que utiliza o pano na boca porque não consegue respirar naquele ambiente. O filme demonstra, portanto, que não há uma reflexão crítica da posição que essas mulheres ocupam naquele momento, diferentemente das entrevistas domiciliares, as quais serão, em síntese, manifestações de descontentamento com suas condições diárias.

Em outro momento, um plano aberto enquadra a carroceria de um caminhão lotada de trabalhadores. O caminhão inicia partida e segue em direção à estrada de terra, enquanto a câmera permanece fixa, registrando o distanciamento gradual do meio de transporte. A terra sobe como uma nuvem, cobrindo completamente os trabalhadores, que agora também desaparecem, simbólica e literalmente, no horizonte. Esse plano se conecta às imagens das boias-frias no canavial, que quase sempre as mostram isoladas, em que até podem estar trabalhando de forma próxima, mas nunca dialogando ou interagindo entre si. Assim, o trabalhador como coletivo é, quando está no trabalho, dissolvido, apagado. Na sequência, duas entrevistas no canavial complementam esse argumento. Na primeira, uma boia-fria trabalha no corte da cana enquanto a câmera a acompanha, ao que ouvimos a voz da diretora fora do quadro pedindo, “olha aqui pra mim”. A mulher então imediatamente para o trabalho e olha na direção de França, com um sorriso no rosto. Já na segunda entrevista, com outra trabalhadora, a diretora faz o mesmo procedimento, mas precisa insistir duas vezes até que a mulher finalmente pare de trabalhar. Como instinto, ela olha para a câmera, e França reitera “para mim”. Só então a diretora faz sua pergunta, “gosta de cortar cana?”, ao que a trabalhadora responde, “tenho que gostar, né? É o único serviço que tem”.

A insistência de troca de olhares por parte da diretora é exclusiva desses dois planos em todo o documentário, com o objetivo bastante específico de demonstrar a mecanização do trabalho na cana de açúcar que, por consequência, desumaniza as trabalhadoras. A primeira mulher, ao ser convidada a olhar, responde com um sorriso, dando a sensação de que ela também se sente vista, mas não como trabalhadora, e sim como indivíduo. Já a segunda é ainda mais interessante, porque França não encontra, naquele momento específico, uma relação satisfatória entre a trabalhadora e a câmera. A pergunta que ela irá fazer não é tão direta quanto “qual a sua idade?”, mas é uma pergunta subjetiva, que dá margem para um pensamento crítico. A resposta



da boia-fria é bem diferente daquela do início do filme, que dizia que não achava ruim o serviço, porque agora expressa um tom irônico, de descontentamento com o seu trabalho e também com a sua condição estagnada. O trabalho isola e desumaniza, portanto, só a relação humana, com o outro, num sentido coletivo de compartilhamento, pode fazer emergir um coletivo político.

A partir de mais ou menos metade do filme, ocorre uma mudança no direcionamento das entrevistas domiciliares. Exceto pelo primeiro que transcrevemos aqui, os relatos se limitavam até então à esfera familiar, ou seja, à relação com os maridos e filhos, o trabalho dentro de casa, a falta do sustento e de ajuda, o abandono e a solidão, até que uma ex-boia-fria, já idosa, aparece pela primeira vez. Ela lista todas as doenças que tem e diz: “Quando a gente tem força, quando tem saúde, a gente enfrenta tudo. Tudo o que vem a gente enfrenta. Embora os poucos dias de vida que eu tiver, tivesse me distraíndo... porque meu divertimento toda vida foi trabalhar, e depois que eu parei de trabalhar, eu sinto doente”. Ao fim dessa entrevista, a música “Mulheres da terra” retorna e o último verso que ouvimos é “Muita fé com Deus, coragem Maria / Porque chega o dia em que o trem vai virar”. A diretora passa então a perguntar sobre questões relativas à saúde. Uma entrevistada relata que seu parto foi feito pela filha de onze anos, porque a parteira não conseguiu chegar a tempo. Outra diz que já foi operada do útero e quase morreu, porque “nessa época não tinha nada, não tinha assistência médica, não tinha condução, não tinha nada. Eu fiquei vinte dias doente, quando me levaram eu já tava quase morta”. Antes não tinha nada, agora tem. A previsão da música se concretiza, o “trem” virou, houve algum tipo de modificação positiva no cotidiano daquelas mulheres. Mas quem ou o que causou essa mudança?

A resposta vem no próximo plano, quando outra boia-fria já inicia sua fala dizendo: “É a unidade, porque antes da gente ter ele, nós não tínhamos nada. A gente não tinha valor, não tinha nada. Eu mesma vou, grito, ponho fogo na turma, daí modificou bastante”. Notemos que o responsável pela mudança não é citado diretamente, mas sim ocultado por “ele”, provavelmente porque já estava explicitado na pergunta de França, a qual a montagem escolhe cortar. Esse não é um critério recorrente do filme, já que diversas vezes ouvimos as perguntas da direção. Inferimos, então, que “ele” seja o sindicato, mas a fala deixa a possibilidade em aberto e o filme dialoga com uma gama maior de movimentos rurais. Seja o sindicato, reuniões de bairro, movimentos autônomos ou reconhecidos nacionalmente, não importa a forma que o agente da mudança toma, o que importa é a organização da classe em coletivo, “é a unidade”, como a própria boia-fria diz.

Na sequência vemos outra boia-fria, a quem a essa altura do filme já conhecemos. Ela está dentro de casa, o plano é mais aberto em comparação aos das outras entrevistadas. Sua fala

não é exatamente uma opinião contrária à da entrevista anterior, mas manifesta o receio em participar “dessas coisas”:

Sei lá, acho que um pouco eles perseguem. Sabe, eu não gosto assim de estar no meio dessas coisas. Eu não gosto. Eu não gosto, porque eu tenho medo. Eu falo francamente, eu tenho medo porque aqui é um lugar pequeno, depois você vai num lugar e não arranja serviço, você vai no outro e não arranja serviço. Todo lugar que você vai depois é difícil de arranjar serviço, não é fácil. Parece que eles se comunicam com tudo e não é fácil.

O receio dessa personagem é, de fato, coerente e vem de uma posição muito comum do trabalhador, ou seja, o medo de não poder trabalhar e de não ter sustento para si e para a família. Mas é interessante a maneira pela qual *Mulheres da terra* a constrói como um quadro de exceção. O depoimento anterior que a mesma personagem dá envolve sua relação marital. Apesar de ter sofrido violência doméstica no passado, ela está no seu segundo casamento e acha que a vida “tá perfeita agora”. O marido é carinhoso e ajuda na casa, ao contrário da situação de todas as outras entrevistadas, que quando não ainda em situação de violência doméstica ou abandono, são sobrecarregadas com o serviço dentro e fora do lar. Assim, o filme torna a opinião dessa entrevistada menos relevante que as outras, porque, por ser um caso isolado, ela não se relaciona da mesma forma com as problemáticas do trabalho.

Como o documentário tem uma posição bem definida em defesa da organização das trabalhadoras rurais, essa personagem é destoante. Não se dá o tratamento de coletivo a ela, mas de indivíduo. O plano aberto reforça o distanciamento com o movimento e as questões que o filme aborda. A supervalorização do coletivo enquanto movimento político é, portanto, tão presente em *Mulheres da terra*, que qualquer opinião não condizente com essa é tida como negativamente individual pelo documentário. Além disso, o conteúdo da fala da personagem ajuda a expor e estimar o aspecto de coragem da trabalhadora rural, ao considerar que existia um risco em participar da luta, mas que dificilmente as trabalhadoras deixariam de lutar.

A valorização da trabalhadora rural como coletivo também assume outras formas. Simpatizamos-nos, por exemplo, com o seu sofrimento e admiramos a sua resistência. A música que reconta de forma poética as dores das boias-frias nos comove, assim como a textura de choro das vozes que nos falam. Torcemos por sua luta ao mesmo tempo em que desprezamos o trabalho desumano nos canaviais e, portanto, concordamos com a necessidade de mudança.

Esse desprezo pelo trabalho é reforçado por um plano da usina de cana-de-açúcar. Com a câmera alta e distante, o foco recai na nuvem de fumaça expelida pela queima da cana, como se mostrasse, em tom de denúncia, que é para essa finalidade que o trabalhador é desapropriado

de sua terra, para que se possa poluir e explorar. Assim, a imagem da fábrica, grandiosa e completamente afastada do local de trabalho dos cortadores, reforça o sentido de exploração das boias-frias, que trabalham em condições precárias e violentas para uma categoria invisível, beneficiada pela fabricação de um produto que as trabalhadoras nem ao menos conseguem usufruir. Esse plano antecede as falas relativas ao sindicato, que falam da necessidade de mudança, sendo que o trabalho rural exploratório, materializado pela imagem da fábrica, é aquilo que tem que ser mudado.

Nesse sentido, podemos dizer que o documentário, até um certo momento, valoriza a trabalhadora, mas desvaloriza o trabalho. Depois do plano da usina, entretanto, uma boia-fria diz: “Tô lutando. Quero ver se consigo meu pedaço de terra. Meu pedaço de terra pra mim plantar, pra mim colher, montar ela do jeito que eu quero”. Assim, o raciocínio do filme toma uma nova direção, em que a trabalhadora continua sendo valorizada, mas o trabalho rural também. Não o trabalho rural “debaixo de ordem”, mas o trabalho rural da agricultura familiar, do pequeno proprietário.

A música também é bastante indicativa da mudança de tratamento entre os diferentes trabalhos. Até então só tínhamos ouvido “Mulheres da terra”, que elabora, como vimos, uma narrativa extremamente negativa do trabalho no corte da cana-de-açúcar e a consequente miséria e infelicidade que essa modalidade de serviço proporciona. Em contraposição, já quase no final do filme, “Cio da Terra” se inicia. Composta por Milton Nascimento e Chico Buarque e interpretada, assim como “Mulheres da terra”, pela dupla Pena Branca e Xavantinho, a música é uma homenagem ao trabalho rural, retratando a familiaridade e o afeto entre o trabalhador e a terra. Os primeiros versos antecedem justamente a boia-fria que manifesta sua luta em conseguir um pedaço de terra para plantar e colher, enquanto no plano da canção ouvimos: “Debulhar o trigo / Recolher cada bago do trigo / Forjar no trigo o milagre do pão / E se fartar de pão”. Ocorre aqui, novamente, uma correspondência entre a fala da entrevistada e a letra da música. Recolher o trigo e consumir o trigo, ou seja, ter a terra para plantar e para colher. O trabalho passa, portanto, a não ter mais a conotação negativa de antes, não é mais sinônimo de cansaço ou de fome, mas de fartura e providência.

A música e a fala da boia-fria também têm a proposta de restabelecer uma relação entre a trabalhadora rural e a terra, perdida na sua condição de assalariada. A ideia não é exclusiva do filme, mas uma reivindicação comum do movimento feminino de trabalhadores rurais desde os anos 1970, como descreve Giuliani:

Os grupos de mulheres [...] não esquecem os laços familiares e os problemas ligados às atividades domésticas, mas os vinculam às condições de vida dos produtores rurais, problematizando sobretudo a fragilidade e a precariedade do vínculo à terra. Esses grupos têm se constituído como suporte importante dos movimentos iniciados nos anos 70 contra a reestruturação das grandes fazendas – que leva à expulsão de muitos moradores e à substituição de suas culturas para autoconsumo, por culturas comerciais ou pela pecuária bovina extensiva. (GIULANI, 2004, p. 646)

Assim, a ex-boia-fria idosa retorna na última entrevista do filme. A câmera foca, primeiramente, nas mãos calejadas e envelhecidas da mulher, subindo levemente até o seu rosto, que fica enquadrado em um primeiríssimo plano durante o depoimento. Sua fala reforça, com pesar, a atual desvinculação forçada entre o trabalhador e a terra:

Entrevistada: O trabalhador rural não tem valor. Podia ter um grande valor, mas não tem. E cavoca, e faz cerco, e arranca colonhão, corta cana, e faz tudo. Mas o que é que ele tem? Vai abrir uma estrada, vai de machado e de picareta... e recebe aquele dinheirinho que não dá pra comer. Então quando acabar aquela estrada, aquela benfeitoria, no meu pouco entender, pra quem é que vai servir? É pra quem manda fazer. Pro prefeito, pro governo [...]. Então eu falo assim, que o trabalhador rural devia ser 'os homi' mais estimado de todo o mundo, que é a grandeza do mundo, é a limpeza do mundo... o trabalhador rural. Que se não fosse esse trabalho rural, mulheres e homens, que era que tinha? Eles não iam, de gravata, pegar numa enxada. Agora, se por invento, tivesse cada um uma terrinha, ia na rocinha e tinha feijão, tinha uma espiga de milho, uma mandioquinha, uma verdura, comia sem comprar...  
 Marlene França: A senhora gostaria de ter um pedacinho de terra seu?  
 Entrevistada: Ah, meu Deus do céu. Se eu gostava...

O trabalho assalariado das cortadoras de cana-de-açúcar, apesar de rural, não estabelece, pelo menos dentro da construção filmica, nenhum tipo de relação com a terra além da mecânica repetitiva do corte do facão. A consequência é um trabalho frustrante, onde não se usufrui daquilo que se colhe; muito pelo contrário, passa-se fome. Mesmo assim, o documentário leva ao título a terra como o lugar de pertencimento dessas mulheres, na tentativa de restituir, ao menos em significado, a relação imediata e não mediada entre as trabalhadoras rurais e a terra. Da mesma forma, a boia-fria faz um comparativo com o trabalho na estrada. A mecânica do machado e da picareta na pedra subentende ou uma inexistência da relação com a terra ou uma relação de destruição. Dessa obra, também não se usufrui, uma argumentação que remete ao plano da fábrica comentado anteriormente. Como se destitui o trabalhador da terra se é a terra, o saber lidar com a terra, ou seja, cavar, fazer cerco, que define o trabalhador rural? O trabalhador rural pertence à terra, portanto a terra também deveria pertencer a ele. Este é o raciocínio construído pelo filme.

Neste pertencer à terra está embutido o direito pela terra, causa pela qual, como vimos, o documentário advoga. Tanto o é que, após o depoimento da mulher idosa, vemos um

*travelling* lateral que percorre uma extensa área descampada, provavelmente com o intuito de uma nova plantação de cana de açúcar. A imagem, entretanto, colocada nesse momento de desejo da trabalhadora por um “pedacinho de terra”, sustenta a argumentação de que não é a terra que está em falta, já que podemos ver, em toda a sua amplitude desabitada e sem vida, a possibilidade de ocupação. O que falta é, na realidade, a redistribuição da terra. É também neste sentido que entra a valorização da trabalhadora rural enquanto coletivo, porque o filme expõe a dura realidade das boias-frias na condição de assalariadas e acredita nesse coletivo como solução tanto para os problemas expostos mais imediatos, quanto também para a conquista da terra.

Apesar da entrevista da ex-boia-fria ser a última, o documentário termina com a narração de um poema, que reelabora com outras palavras a fala da idosa. A locução desse poema, feita pela atriz Miriam Mehler, é nítida e sem hesitações ou divagações, contrastando com as vozes das trabalhadoras até então, que possuíam uma forma de falar própria, com pausas e repetições, tendo ao fundo os ruídos característicos do ambiente em que viviam. Diz o poema:

Tenho as mãos como corte escuro dos machados / Que outros ofícios podem cumprir estas mãos se não lavrar por fundo o coração da terra? / Tenho os braços retorcidos / Como o jatobá no campo retorce seu tronco contra a força do tempo / Que outro ofício podem cumprir estes braços se não lavrar profunda a hora de rebelião?

Ainda em *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet traz algumas características do que ele chama de modelo sociológico ao analisar o documentário *Viramundo*. Neste modelo, existem duas vozes: a voz da experiência e a voz do saber. A voz da experiência é a dos entrevistados, que falam apenas de suas vivências individuais e daquilo que efetivamente conhecem. Já a voz do saber é emitida por um locutor de quem não vemos na imagem e que generaliza aquilo que contam os entrevistados, transformando-os em um tipo sociológico, em estatística. Assim, “a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real.” (2003, p. 17-18) Bernardet diz que há, ainda, outra instância verbal generalizadora muito semelhante à voz do saber, que é a canção. De acordo com o autor, as duas instâncias se aproximam nas seguintes características:

Se a locução de cunho científico generaliza, do exterior, a experiência dos migrantes [de *Viramundo*] tornados objetos, a canção generaliza pela reelaboração empática dessa mesma experiência. No entanto, ela conserva muitas afinidades com a locução: também é off, também é cantada por quem não se vê em tela nem se identifica, por quem não dá mostras, além do talento poético, de pertencer ao mundo da experiência;

também é um som de estúdio, limpo dos ruídos ambientes. (BERNARDET, 2003, p. 21)

Podemos dizer, portanto, que a voz do poema em *Mulheres da terra* também compartilha de certas características que Bernardet atribui tanto à locução de cunho científico, quanto à canção. Ela é, sobretudo, bastante divergente da voz da experiência, ou seja, das trabalhadoras rurais entrevistadas, primeiramente porque o poema é emitido por uma voz de estúdio, que não gagueja ou efetua pausas, de português culto e de gramática correta, ao contrário das boias-frias. Depois, por mais que o poema fale em primeira pessoa, seu distanciamento com as vozes das trabalhadoras rurais faz com que o interpretemos como uma fala que é idealizada de fora da experiência. Por último, da mesma maneira que a canção de *Viramundo* tem a capacidade de generalizar a situação dos migrantes através de um personagem mítico que, conforme Bernardet, é abstrato e abrangente, o poema no documentário de França também conta com um personagem mítico e, portanto, também generaliza.

Essa generalização é importante para transmitir um chamado de união entre as trabalhadoras rurais em prol de um bem comum. Assim, o desencadeamento de ideias na estrutura de *Mulheres da terra* em que o filme expõe, primeiramente, as condições precárias da vida das boias-frias, introduz o conceito do direito legítimo do trabalhador rural pela terra e, então, complementa no poema a instigação pela rebelião, nos direciona a pensar que a realidade da trabalhadora rural apresentada só será efetivamente modificada se existir a luta coletiva pela posse de terra. O áudio gravado em estúdio, o português correto, enfim, esses elementos que já citamos como próximos às instâncias generalizadoras do modelo sociológico, nos indicam que a voz que ouvimos não é literalmente pertencente a uma trabalhadora rural, mas uma voz que se pretende representante de toda uma classe de trabalhadores rurais, mulheres e, por que não, também homens.

Há, ainda, outro sentido que podemos interpretar a partir da presença do poema, relacionando-o com outro elemento do filme: os letreiros iniciais contendo versos da música “A Desalambrar”, de Daniel Viglietti e a estrofe do poema “A palavra contra o muro”, de Pedro Terra. Comentamos que esses letreiros eram importantes não só por introduzirem a temática do trabalhador rural, como também por criarem uma associação entre os autores das obras e as suas respectivas lutas políticas. Ainda sobre a canção de *Viramundo*, Bernardet associa sua função aos quadros de Cândido Portinari, que aparecem na apresentação dos créditos. Para ele, tanto a locução, quanto a canção e os quadros, “apreendem e cercam a experiência vivida dos

migrantes pela perspectiva da ciência e da arte – ciência e arte [...] que não pertencem ao universo cultural deles, mas interpretam em termos cultos a sua vivência.” (2003, p. 21-22)

Da mesma maneira, os trechos nos letreiros iniciais e o poema ao final do filme não pertencem ao universo cultural das boias-frias, mas são reelaborações cultas das suas experiências. Fica evidente, portanto, que o discurso que prevalece pertence a um lugar diferente daquele apresentado pelas falas das entrevistadas, que é o do campo intelectual ao qual França pertence e ao qual o filme é dirigido. O poema, ainda que seja uma construção estilizada e generalizada da vivência da trabalhadora rural, fala em primeira pessoa como se fosse uma delas, e não fala sobre qualquer assunto, mas sobre a necessidade de rebelião. Nesse sentido, França constrói um mecanismo interessante, onde utiliza de ferramentas que dialogam com o universo de uma classe média-alta, mas aponta para a classe trabalhadora como detentora do poder de mudança.

Outro elemento que atua nesse sentido: sobre a locução do poema vemos, primeiramente, diversas mulheres cortando cana, até que ocorre um recorte da imagem que foca no movimento do facão, subindo e descendo repetidamente. O plano passa, então, também a se repetir, agora em câmera lenta. Lembramos da discussão da mecanização e desumanização das trabalhadoras no trabalho, mas a agressividade da imagem nos leva além. O facão, descontextualizado do seu uso rural, ressignifica-se em símbolo de luta e resistência, enquanto o poema inflama a imagem, “Que outro ofício podem cumprir estes braços se não lavrar profunda a hora de rebelião?” Que outra classe, se não a rural, tem todos os instrumentos e meios para se rebelar?

## 1.2. O trabalho fabril: *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987)

O discurso favorável à causa operária se acentua no cinema brasileiro a partir do final dos anos 1970, quando a intensa mobilização sindical em São Paulo, especialmente no ABC paulista, abre oportunidade para uma renovação do documentário político, que se volta para a classe trabalhadora urbana, tendo sido até então ou centrado no homem rural ou afetado pela censura do governo militar que, nessa época, já apresentava indícios de arrefecimento. A proliferação da representação da causa operária não era apenas uma questão de temática alinhada com a ideologia de esquerda dos cineastas do período, mas também causada pela demanda das entidades sindicais, que facilitavam as filmagens de reuniões, atos e entrevistas e, ainda, criavam espaços de exibição alternativos dentro dos próprios sindicatos (TELES, 2001, p. 41-42). Exemplos desse período são *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978), *Greve!* (João

Batista de Andrade, 1979), *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (Renato Tapajós, 1979) e *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978). Desses, apenas o último foca nas questões relativas à mulher operária.

Existe uma dualidade envolvida na imagem da mulher operária no âmbito das ações políticas do movimento, porque ao mesmo tempo em que se nega a existência da diferença sexual dentro do conceito de classe, realça-se essa diferença como estratégia calcada na força empática do estereótipo materno e marital. Em *Greve!*, por exemplo, que lida com a documentação dos principais eventos da greve dos trabalhadores metalúrgicos do ABC em 1979, a mulher operária não existe. Reconhecemos sua presença ao vermos seus rostos desfocados ao fundo das assembleias, atrás de homens que gritam histericamente palavras de ordem, mas o filme as desconsidera nesse ambiente de luta. Por outro lado, duas mulheres são entrevistadas. Não operárias, são esposas e domésticas e falam no limite de suas casas, sendo que a primeira não ultrapassa a cerca do seu terreno para conversar com o diretor, estabelecendo uma imagética interessante das suas limitações na participação do filme: confinada ao universo privado de esposa e mãe, é só sobre isso que pode falar. Sua fala não é sobre a greve, mas sobre o baixo salário do marido, que, com a quantidade de filhos para alimentar, “não dá pra morrer ninguém de fome, mas também não dá pra nada”. O plano do rosto do marido que entrecorta a entrevista também é sintomático, já que ele não diz nada, só faz uma careta quando surge a pergunta do salário. Como homem, seu papel é prover a família através do trabalho que exerce. No que concerne ao cuidado dos filhos e à manutenção da casa, não é seu lugar para se manifestar. A segunda mulher entrevistada, de forma mais explícita, fala diretamente da cozinha enquanto prepara a comida dos filhos. Sua fala também é sobre alimentação, mas quando perguntada se apoia o marido na greve ela diz que sim, e complementa “eu acho que o homem tem que lutar para os filhos se ver num país melhor”. Está implícito, portanto, que quem tem que lutar é o homem e à mulher cabe a função de apoio. Dessa forma, enquanto a existência da mulher operária é possível de ser reconhecida no filme, ela não é destacada no âmbito do ato político, mas a sua diferença sexual é reforçada no âmbito doméstico. Helena Hirata e Daniele Kergoat (1994) explicitam, em artigo, como a relação da mulher dentro do movimento operário muitas vezes era invisibilizada:

Não apenas acreditamos na existência das classes sociais, mas repetimos: as duas relações sociais de classe e de sexo se superpõem. Convém destacar o aspecto subversivo dessa proposição com referência ao mito da unidade (política) da classe operária, de sua solidariedade orgânica e de sua integração social. Ora, o movimento operário sempre funcionou segundo a hipótese de que a unidade política da classe trabalhadora poderia ser alcançada apesar dos conflitos e antagonismos de sexo.



Resolver primeiro as desigualdades de classe pondo fim à exploração na luta pelo socialismo, e resolver depois num segundo tempo os problemas de opressão ligados ao sexo. (HIRATA; KERGOAT, 1994, p. 95)

O filme de Olga Futemma e Renato Tapajós, *Trabalhadoras metalúrgicas*, realizado ainda no final da década de 1970, já trabalha com o sentido inverso de *Greve!*, focando justamente no que concerne à heterogeneidade e particularidade das operárias através do registro de um momento histórico para o sindicato dos metalúrgicos, quando foi realizado o I Congresso das Mulheres Metalúrgicas, em janeiro de 1978. O documentário, além do registro do encontro, conta com entrevistas das operárias, que expõem as suas próprias reivindicações, como a igualdade salarial, a criação de creches e a objeção ao trabalho noturno. Nesse sentido, reconhece a existência da mulher operária e, mais importante, sua capacidade e necessidade de organização política. Em entrevista no local do congresso, uma mulher aponta a falha da diretoria do sindicato em resolver os problemas das mulheres e reforça a importância da união feminina: “Eu acho que as mulheres trabalhadoras, as mulheres metalúrgicas, deveriam se unir mais e se associarem ao sindicato, porque só a diretoria não irá resolver todos os nossos problemas”. Logo após, a montagem, assinada por Futemma, seleciona um plano em que centenas de mulheres batem palma. Inferimos, portanto, que o filme além de compartilhar da opinião da entrevistada, amplia o sentido da participação feminina no sindicato, subentendendo que essa participação também deveria ser de liderança ativa.

O filme de Olga Futemma e Renato Tapajós surge no contexto em que a diferença sexual discutida dentro do movimento feminista começava a ultrapassar as suas fronteiras e ser incorporada pelos partidos de esquerda, sindicatos e outros movimentos, uma vez que o inimigo comum dessas organizações, a ditadura militar, estava em processo de abertura. (AVELAR; BLAY, 2019) Assim, a filmografia abordada neste trabalho colhe esses frutos, com uma grande quantidade de documentários baseados em uma realidade especificamente feminina, como *Mulheres da terra*, que já analisamos, e os que ainda vamos analisar. Porém, é interessante notar que, no que concerne à mulher operária, poucos filmes se debruçaram sobre o assunto. Passada a agitação das greves do ABC e com as questões da reforma agrária sendo muito debatidas, encontramos na pesquisa apenas cinco documentários do nosso recorte que retrataram o operariado. São eles *Vida de mãe é assim mesmo?* (Eunice Gutman, 1983), *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), *Atrás da fantasia* (Gisela Mathias e Maria de Oliveira, 1988), *Made in Brazil* (Helena Solberg) e *Marias da castanha* (1987).

O filme de Eunice Gutman tem como uma de suas personagens uma operária, mas sua discussão não recai na sua relação com o trabalho, e sim com a maternidade. Já os filmes de Kátia Mesel e Helena Solberg, apesar de mostrarem algumas mulheres que trabalham em fábricas, tratam mais diretamente da confecção caseira da *sulanca*. Discutiremos *Sulanca* com mais profundidade no próximo tópico. *Atrás da fantasia*, de acordo com a sinopse disponível no Catálogo do Documentário Brasileiro, tem como temática um acidente de trabalho e registra as discussões geradas entre a direção e representantes dos trabalhadores que fazem parte da Comissão Interna de Prevenção de Acidentes (CIPA). Levando em consideração as informações levantadas por essa pesquisa, *Marias da castanha*, dirigido por Edna Castro e Simone Raskin, configura-se como o único documentário do nosso recorte que foca na mulher operária, tendo o mérito de ser, ainda, um registro importante das condições de trabalho nas fábricas de castanha situadas em Belém, no Pará. A escolha geográfica, longe dos grandes centros como a cidade de São Paulo, já amplamente discutida no final dos anos 1970, lança novos olhares sobre a operária, expandindo os modos possíveis de representação.

A própria situação industrial paraense nos anos 1980 era extremamente particular. Recém-industrializada, a região presenciou fortes e rápidas transformações políticas, econômicas, sociais e ambientais nas décadas de 1970 e 1980, quando grandes bases estrangeiras foram implantadas para a exploração local, sobretudo para a extração de minérios. De acordo com Keyla Negrão (2003), em trabalho panorâmico sobre as identidades femininas ao longo da cinematografia paraense, o fluxo migratório consequente dessas transformações teve seu reflexo no que a autora chama de “horizontes narrativos das populações locais”, dando como exemplo a ficção *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) e o próprio *Marias da castanha*:

[Nesses filmes] explora-se de outros ângulos a liberdade que as gerações anteriores haviam sinalizado como tendência narrativa, como necessidade de discutir as transformações e implicações, que àquela altura eram inegáveis sobre o papel das mulheres na sociedade, na vida cotidiana. As mulheres, como matéria-prima das imagens, encarnando em personagens filmicos alegorias de um tempo e espaço transformados da Amazônia paraense. (NEGRÃO, 2003, p. 10)

Analisaremos mais a fundo a proposição de Negrão em relação às mulheres de *Marias da castanha* como alegorias das transformações que ocorriam no Pará. Antes, porém, cabe fazermos uma breve biografia das diretoras. Edna Castro é paraense, socióloga formada em uma das primeiras turmas de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde atualmente é professora titular, atuando no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Dirigiu

apenas mais um filme, o documentário *Fronteira Carajás*<sup>24</sup>, de 1992. Com foco no Maranhão, Castro dá continuidade à temática das condições precárias do trabalhador no contexto de aceleradas modificações causadas por projetos desenvolvimentistas. Sua filha, Jorane Castro, é uma importante cineasta do cinema paraense, tendo dirigido o primeiro longa-metragem dos últimos quarenta anos no estado a ser lançado nacionalmente, a ficção *Pra ter onde ir* (2018).

Em entrevista concedida à autora<sup>25</sup>, Simone Raskin, também diretora de *Marias da castanha*, contou um pouco sobre sua trajetória com o cinema. Nascida no Rio de Janeiro, Raskin se mudou para Paris com os pais aos doze anos de idade, retornando ao Brasil apenas em 1981. Fora do país, formou-se em estudos americanos, interessando-se por cinema ainda na faculdade. Mais tarde, lecionou cinema na Universidade de Nanterre e dirigiu seu primeiro filme ainda na França, em 1978, um curta-metragem experimental chamado *Histoire d'un soir* (*História de uma noite*, em tradução livre). Financiado pelo Groupe de Recherches Expérimentales de Cinéma (GREC), o filme tem como atriz a documentarista chilena Carmen Castillo e roteiro assinado pela escritora Nancy Huston. De acordo com Raskin, *Histoire d'un soir*, assim como *Marias da castanha*, já explorava a temática da mulher trabalhadora, fruto da sua profunda conexão com a militância feminista: “Era uma concepção muito forte na época, falar de mulheres entre mulheres sobre mulheres.”

De volta ao Brasil, Raskin se instalou em São Paulo, onde dirigiu o curta-metragem de ficção *A rifa* (1985), financiado pelo Prêmio Estímulo. O filme, ambientado nos anos 1920, tem como temática principal o racismo. Já *Marias da castanha*, mesmo sendo lançado apenas em 1987, foi idealizado na década anterior ainda em Paris, através do encontro com Edna Castro em um grupo feminista de mulheres latino-americanas. Raskin também relatou que Castro, socióloga, já desenvolvia na época pesquisa junto às operárias das empresas de exportação de castanha-do-pará em Belém, sendo essa a fonte primária para a concepção do filme.

Ao contrário de Castro, Raskin realizou alguns trabalhos em outras áreas do cinema. Fez, por exemplo, a direção de arte do longa-metragem *Vera* (Sérgio Toledo, 1986) e a cenografia de *Sonho sem fim* (Lauro Escorel, 1985). Por fim, assim como muitas outras mulheres na época, Raskin se retirou do cinema pela dificuldade encontrada em conciliá-lo com a vida, em um mundo que era “muito dos homens”.

<sup>24</sup> O documentário *Fronteira Carajás* (1992) pode ser visualizado integralmente através do link: <http://bit.ly/fronteiracarajas>. Acesso em: 21 de outubro de 2019.

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Skype e e-mail. 11 de maio de 2020.

*Marias da castanha*<sup>26</sup> é um curta-metragem de trinta minutos, rodado em 16mm, com produção da produtora independente paulista Superfilmes e financiamento e distribuição da CDI e Embrafilme. Ainda na entrevista concedida por Raskin, a diretora comentou que a CDI teve grande importância para que o filme conseguisse alcançar ampla circulação, sobretudo em canais ligados à militância de esquerda, como sindicatos, grupos de mulheres, associações, cineclubes e meios acadêmicos. Destacamos também a produção executiva assinada por Raskin e Zita Carvalhosa e o trabalho na direção de fotografia do artista plástico Mário Cravo Neto.

Como já citamos, o documentário foi filmado em Belém, e foca em um grupo de mulheres que trabalham na fábrica de processamento das chamadas castanhas do Brasil, na função de quebradeiras. Além de uma crítica às condições das operárias na fábrica, o documentário se propõe a registrar e discutir o cotidiano das quebradeiras, principalmente as relações que estabelecem com o seu espaço de moradia e as diferentes gerações de mulheres que coexistem ali. Algumas temáticas que vimos em *Mulheres da terra* também estão presentes em *Marias da castanha*, sobretudo aquelas que rondam o universo da mulher trabalhadora, como a dupla jornada, o ambiente precário do trabalho, a maternidade e a falta de assistência médica. Por fim, o filme ainda toca de forma mais indireta no impacto ambiental e social que a extração e o processamento da castanha provocam na região.

Os primeiros minutos do documentário apresentam, além dos créditos iniciais, o local de trabalho das quebradeiras. Vários planos da fábrica vazia são montados em sequência, desde planos gerais das extensas fileiras das mesas de trabalho, separadas pelas valas onde as castanhas são derrubadas, até planos detalhes do instrumento utilizado para a quebra. Aqui, a decupagem utiliza uma mistura de *travellings*, *zooms* e movimento com grua, tentando captar com integridade o ambiente. Os corredores e mesas vazios, junto à pouquíssima entrada de luz, estabelecem um tom sombrio e negativo da fábrica, ainda mais intensificado pelo som: a cada conjunto de planos emerge um curto e intenso barulho das castanhas sendo quebradas. Antecipa-se, assim, aquilo que falta ao cenário, as operárias.

O último plano dessa sequência é um *contra-plongée* em direção ao teto. Nele, vemos uma pequena abertura onde entra um feixe de luz. A câmera gira para direita em 180° e corta para uma externa, no mesmo ângulo, mas agora a luz está filtrada pelo topo das árvores e preenche o ambiente com abundância. O som das castanhas, violento enquanto a câmera girava, agora desaparece, substituído pelo som de animais. O contraste entre os dois planos é intenso,

---

<sup>26</sup> O documentário *Marias da castanha* pode ser visualizado em duas partes no site Cinemateca Paraense. Disponível em: <http://bit.ly/mariasdacastanha>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

valorizando o ambiente externo e natural em detrimento do interno, claustrofóbico e metálico. Nessa sequência externa, a câmera acompanha um homem silencioso que anda pela mata coletando as castanhas do chão e colocando-as em um cesto nas costas. A encenação é bem evidente, já que a montagem dispõe de uma variedade de planos das ações do homem que, juntos, dão a impressão de uma ação contínua. No plano geral, por exemplo, vemos que ele estica a ferramenta de trabalho para pegar a castanha do chão e, no próximo plano, um detalhe em câmera baixa da castanha sendo colhida. Assim, o filme constrói o processamento da castanha desde o seu princípio.

Existe, como dissemos, uma preocupação indireta com a interferência do homem na natureza através da extração da castanha, expressa exatamente nessa sequência. Nos planos gerais da floresta amazônica, onde o verde e a densidade das árvores e plantas dominam a paisagem, a presença humana parece um elemento estranho e intruso. Além disso, o som das castanhas que batem umas com as outras quando colocadas no cesto é alto e ruidoso, em comparação à presença harmônica dos sons da natureza. De forma mais explícita, a montagem faz um jogo de imagens e significados com três planos. No primeiro, vemos um pássaro que repousa no topo de uma árvore. No outro, o homem que acompanhávamos até agora está sentado cortando com um facão o fruto que contém as castanhas. Assim que o facão encosta na casca e ouvimos seu barulho típico, há um corte e voltamos para o pássaro que, pelo sentido criado pela montagem, assusta-se com o som e voa para longe. De forma sutil, portanto, *Marias da castanha* faz um breve comentário sobre a interferência ambiental no processo que concerne a castanha do Brasil, mas sem se aprofundar na forma e nas consequências mais diretas deste impacto.

Em seguida, o cenário muda. Não mais em terra firme, o documentário exhibe diversos planos da baía Guajará no fim da tarde, com a câmera montada em cima de um barco. Na banda sonora, uma música relaxante, que acompanha o ritmo lento do barco. Assistimos ao que parece ser uma trajetória das castanhas até o porto de Belém, onde serão levadas para as fábricas. De longa duração, com quase cinco minutos, é difícil visualizar essa sequência como algo além do prazer estético. A chegada ao porto é um ponto de virada, quando a paisagem idílica do rio é tomada por inúmeros barcos. A música diminui e se sobressaem as vozes humanas, o barulho dos motores e as buzinas. Vemos então planos das docas, onde homens desembarcam e embarcam as mais variadas mercadorias, além de outros trabalhos. Dominado ou pelo vazio ou pela presença masculina até então, o filme coloca pela primeira vez uma figura feminina. Deitada em uma rede, uma jovem se balança, descansando (figura 3). Seu plano é antecedido pelo som das castanhas sendo quebradas, o qual já reconhecemos facilmente, mas que agora é

mais suave. Sabemos, portanto, que essa mulher será uma das quebradeiras apresentadas pelo documentário. Depois do seu plano, o barco retorna. Um movimento de *zoom in* destaca o nome inscrito no barco, “Filha da Paz” (figura 4).



Figura 3. Mulher jovem deitada na rede. / Figura 4. Barco “Filha da Paz”. Capturas de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

Logo após essa sequência, a primeira voz surge. Podemos inferir que não é a voz da jovem deitada na rede, já que quem nos fala parece muito mais velha. Assim, o plano “Filha da Paz” nos sugere algumas relações possíveis. Não sabemos ainda se essa é uma correspondência literal entre mãe e filha, mas já podemos supor uma correspondência da relação entre gerações, entre o novo e velho, entre a mudança e a tradição. São justamente essas dicotomias que nortearão não só o modo como o próprio documentário se constrói, mas também o modo como constrói e representa o local onde essas gerações habitam.

A voz em *off* da mulher mais velha ainda é acompanhada por alguns planos de barcos, mas eles são filmados de forma individual, recortados do contexto agitado do porto através do *zoom*. O som não é mais externo, não há barulho de motor ou vozes masculinas, mas sim vozes femininas e infantis ao fundo, nos introduzindo pouco a pouco ao ambiente doméstico. O tom é melancólico e nostálgico, não só pelo conteúdo da fala, mas pela textura cansada da voz, aliada aos planos dos barcos solitários que balançam lentamente na água. Transcrevemos a integridade dessa fala para que seja possível algumas colocações:

Eu antes de vir pra Belém, eu trabalhava em roça. Trabalhava com mandioca, fazia farinha, essas coisas. Eu gosto muito de lá, a gente sempre tem as coisas com mais fartura, tá? Por exemplo, a farinha, a mandioca, o açaí, né? Parece que assim, tudo o que a gente quer a gente tem que comprar. Eu criei meus filhos só eu, só eu dando murro, mas criei. O pai deles foi embora, arrumou outra família e estou eu com sete

filhos, mas dei conta de criar. Me sentia um pouco só, que não tinha ninguém ao meu lado. Eu tinha medo de vim. Eu tinha vontade de vim pra cá, mas eu tinha medo assim de pegar meus filhos e botar num motor e vim. Mas isso, parece um sonho pra mim. Quando pensei já tava aqui em Belém, com tudo os meus filhos. Ainda tenho saudades do interior... é muito longe, tem que pegar o barco, aí pego canoa, chego na beira pego cavalo pra ir pro centro, onde fica a casa do meu pai. É longe, é mais de duas horas de viagem pra chegar lá, uma hora a cavalo. E eu ainda me acostumo no interior, mas meus filhos não se acostuma mais.

Primeiro, a fala amplia o significado das imagens dos barcos. Não mais apenas uma informação de como é feito o transporte das castanhas, agora os barcos se relacionam com a história de chegada das quebradeiras ou, pelo menos, de uma primeira geração vinda do interior do estado, que utilizava o barco como meio migratório. A percepção de que isso era algo comum é dada, além do conhecimento prévio do contexto social e econômico do Pará, através da apreensão e desejo de se mudar para Belém, colocando a cidade como possuidora de algo atrativo para as pessoas do interior na época, talvez a oportunidade de emprego. Depois, podemos notar que essa fala reúne experiências as quais o filme pretende tocar de forma mais ramificada, já que são temáticas que serão repetidas de outras formas: o abandono marital e paternal, a quantidade numerosa de filhos para sustentar sozinha, o conflito geracional.

Após os barcos, vemos alguns planos no interior de casas simples de madeira e, assim como no som, somos agora introduzidos imagetivamente a ambientes domésticos. Um deles mostra avó e neta em uma cama, a avó sentada enquanto a menina está deitada em seu colo. Intercalados a este plano médio, dois planos detalhes: o primeiro foca nos pés da avó, envelhecidos e calejados; o segundo nas mãos da neta, pequenas e infantis. A fala que transcrevemos acima se encerra logo depois, com o plano de uma mulher sentada em uma rede com um bebê no colo. Então, o filme se detém por alguns segundos em uma sequência no mesmo sentido, onde um grupo de mulheres de diferentes idades e algumas crianças estão juntas ao redor de uma televisão. A montagem coloca diversos ângulos dessa mesma situação, planos próximos das mulheres, planos próximos das crianças, até que a voz em *off* retorna. É a mesma voz e ela diz que mora em Belém há dezesseis anos e seus filhos já estão todos grandes. Suas filhas moças trabalham na fábrica de castanha e ela cuida dos netos, “é minha safra também”, ao passo que vemos três planos da sua família posando para a câmera, com ela ao centro (figura 5). Nessa imagem, é possível reconhecermos a jovem deitada na rede em plano anterior, afirmando a relação familiar entre as duas.



Figura 5. Família posando para a câmera. Captura de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

Dessa forma, a montagem compõe um ambiente onde coabita uma variedade de gerações, o que já sugere possíveis tensionamentos entre o novo e o velho, que pode muito bem ser expresso também pela dicotomia campo/cidade. (NEGRÃO, 2003) Aqui, essa dicotomia se personifica na mulher que nos fala e na sua família: ela tem origens rurais, mas agora vive na cidade; sente saudades do interior, mas seus filhos, criados longe do campo, “não se acostumam mais”. Os barcos no porto representam, portanto, uma conexão perdida com o passado, sendo o passado aquele que não é urbano. Além disso, a fala da safra, junto ao plano reproduzido acima, formam uma sequência bastante emotiva e reveladora do afeto e cumplicidade entre as mulheres da família, que suprem entre elas mesmas a ausência da figura paterna. Notemos na imagem que, exceto pelos jovens e pelas crianças, a presença masculina é inexistente.

Após os planos posados, a câmera sai do ambiente doméstico e passa a percorrer o bairro onde as quebradeiras moram, destacando sobretudo as crianças. É perceptível que se trata de uma população pobre, mas de nenhuma maneira a sensação é de miséria. Pelo contrário, as crianças brincam livremente nas ruas, enquanto as mulheres transitam em quantidade numerosa. Em *off*, ainda a mesma entrevistada, relata que antes morava em casa alugada, mas que conseguiu um pedaço de terra depois de participar do que ela chama de invasão da Radional. Embora o filme não dê mais informações sobre a invasão, podemos dizer que a sua menção na fala introduz a articulação política das quebradeiras.



O que é interessante na construção dessa articulação política no documentário é que, ao contrário de *Mulheres da terra*, que mostra as mulheres isoladas em suas casas e a atuação no sindicato fica apenas no plano da fala, em *Marias da castanha* as mulheres formam um coletivo o tempo todo. Reúnem-se para ver televisão, andam em grupos na rua, jogam dominó, fazem a unha, cozinham juntas e, principalmente, discutem suas ações coletivamente. Depois da fala sobre a invasão, temos um plano onde quatro mulheres estão sentadas em uma mesa tomando café (figura 6). O conteúdo da conversa remonta aos acontecimentos da invasão, da qual todas participaram. Elas contam com orgulho do enfrentamento que tiveram com a polícia e a conquista da terra.

Podemos perceber que a cena foi organizada especificamente para o filme, estabelecendo uma decupagem de planos que cobrem as ações das mulheres, nesse caso tanto de quem está falando quanto da reação de quem está ouvindo. A vontade das diretoras em incluir a questão da invasão através de uma abordagem coletiva, em vez de entrevistas individuais, reforça a importância da organização política das mulheres e também a coloca como característica definidora da forma como aquela comunidade se estrutura. Além do plano coletivo, as falas são sobrepostas a mais imagens positivas do bairro, sempre ocupado e vivaz, estabelecendo um sentido de representação imagética daquela luta e colocando as mulheres como protagonistas da mudança.



Figura 6. Mulheres recontam os acontecimentos da invasão da Radional. Captura de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

Retomando o texto de Negrão, vimos que a autora identifica, em *Iracema, uma transa amazônica* e *Marias da castanha*, personagens que encarnam o período de transição pelo qual o Pará passava nas décadas de 1970 e 1980. A presença da fábrica de castanhas e a consequente existência das mulheres como operárias impulsionam as modificações que ocorrem tanto no ambiente em que vivem quanto nelas mesmas. Isso significa que a mudança de terra para bairro, de aluguel para casa própria, emerge por duas vias. A primeira é a financeira e a localização. Ao final da conversa que descrevemos, uma das mulheres diz “a fábrica é bem pertinho”, além disso vamos ficar cientes que a necessidade de não pagar aluguel vem do baixo salário das quebradeiras e da quantidade de filhos para sustentar. A segunda é pela necessidade da organização política dessas mulheres, já que a luta para conquistar a terra exige não só que essa organização ocorra previamente, como também surja uma consciência política nas operárias de que elas têm o direito à terra, à moradia própria e ao sustento de si e dos filhos. Portanto, as transformações, o novo, não são apenas de ordem espacial, como é o caso da vila, mas se estendem à emergência de uma nova mulher, uma mulher que existe junto à esfera política e age sobre ela. Veremos ainda que essa mulher também passa a incorporar a sexualidade e o lazer como características cotidianas, omitidas no filme que analisamos anteriormente. A omissão de outros aspectos do dia a dia da boia-fria além do trabalho e da domesticidade em *Mulheres da terra*, resultava na caracterização da mulher trabalhadora como uma categoria impossibilitada de prazer de qualquer tipo, fosse ele de ordem recreativa ou sexual.

Não podemos esquecer, porém, que as mulheres de *Marias da castanha* estão inseridas no meio de um processo de transição onde incorporam o tensionamento entre dicotomias. Sendo assim, ao mesmo tempo em que avançam e modificam sua realidade, ainda se encontram em uma sociedade ultrapassada e patriarcal, presas entre a tradição e o moderno. É verdade que o filme as representa além do estereótipo feminino, mas isso não significa que sejam completamente libertadas dele. Nesse sentido, a mulher permanece doméstica, mãe e esposa e é oprimida pelas expectativas relacionadas ao seu gênero. Importante colocar que isso não significa que esses papéis sejam inerentemente negativos, mas que ser doméstica, mãe e esposa são características associadas aos estereótipos femininos no âmbito da representação, e que o filme as constrói como características que afetam negativamente o cotidiano das trabalhadoras, que se exaurem com o acúmulo de funções e responsabilidades.

Não coincidentemente, o documentário entra na temática das más condições do trabalho na fábrica e da dupla jornada logo após a articulação política das quebradeiras, estabelecendo como característica daquela comunidade a ambiguidade contida na coexistência entre avanço e

atraso. Uma *pan* sai das casas de madeira e lentamente revela varais de roupa, seguida pelo plano de um corredor estreito, onde uma mulher retira as roupas secas do varal. Em *off*, a voz da idosa retorna, relatando a exaustão das filhas que trabalham na fábrica quando chegam em casa. Na sequência, finalmente nos são mostradas, em imagem e som, as quebradeiras em seu trabalho fabril, mas tão rapidamente que mal conseguimos distinguir a forma com a qual esse trabalho se dá. O corte é, entretanto, suficiente para que o filme retome o som das castanhas que nos é familiar e reative uma certa sensação de desconforto que já havia sido construída sobre ele nos minutos iniciais. A partir de então, a montagem inicia um processo de paralelismo entre a imagem do trabalho doméstico e o trabalho fabril, simbolizando a dupla jornada. O que torna o uso desse procedimento ainda mais interessante é a correspondência no manuseio dos diferentes instrumentos de trabalho. Por exemplo, o plano detalhe do ferro passando roupa assemelha-se ao pedaço de madeira que as quebradeiras usam para esfriar as castanhas na vala, presente no plano anterior (figuras 7 e 8). Em alguns casos, até mesmo o som parece o mesmo, como o som da máquina de costura que se confunde com as castanhas sendo quebradas. A montagem sugere, assim, a ininterruptividade do trabalho feminino, que se estende da casa para a fábrica e vice e versa.



Figuras 7 e 8. Semelhanças entre o manuseio dos instrumentos de trabalho fabril e doméstico. Capturas de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

A ambiguidade também existe na representação do próprio espaço doméstico no filme. No início, a completa omissão do trabalho permite outro entendimento desse ambiente, um espaço onde o coletivo se forma e se relaciona, onde são estabelecidos laços afetivos tanto entre as mulheres daquela comunidade quanto entre elas e as crianças. Além disso, o espaço doméstico não fica confinado apenas à vida privada e deságua no âmbito público, no bairro. As

portas das casas estão quase sempre abertas e as mulheres e as crianças aparecem o tempo todo escoradas nas janelas. Portanto, o doméstico não é visto como negativo, claustrofóbico ou desprovido de prazer, como é o caso de *Mulheres da terra*. Porém, quando o trabalho surge nesse espaço, o lar se ressignifica e se torna, a exemplo dos planos correspondentes, uma extensão do esforço físico realizado na fábrica. Essa ambiguidade é interessante em termos até mesmo de representação da mulher operária, já que torna mais complexa a sua relação com o espaço doméstico.

A sequência alternada entre o trabalho fabril e o trabalho doméstico é acompanhada por vezes em *off* de diferentes quebradeiras. O conteúdo das falas tem como crítica principal a falta de pagamento pelas castanhas podres e a desproporção entre a grande quantidade de horas trabalhadas e o dinheiro recebido. Uma delas explica: “A gente quebra, mas só quem tira inteira que se aproveita, só ganha as inteiras. Os pedaços, as podres, sabe, ninguém ganha, não recebe nada”. No que concerne à vida privada, a quantidade numerosa de filhos para sustentar é o maior problema, junto ao abandono paternal das crianças: “Eu trabalho nove sábados seguidos, dou um duro naquela fábrica. Porque eu sou o pai e sou a mãe dos meus filhos”. Outra quebradeira reclama da rotina, “Eu trabalho, chego, venho e cuido das minhas filhas, aí arrumo minha casa. É isso meu dia a dia, né?”.

Encontramos em *Marias da castanha* uma ausência masculina generalizada quando estamos no ambiente doméstico ou na representação do dia a dia do bairro, o que sugere o abandono marital e paternal, principalmente porque, em contraponto, as crianças e as mulheres existem em grande número nesses espaços. Entretanto, o homem é muito presente no trabalho, como vimos na extração da castanha, no embarque e desembarque de mercadorias, e também dentro da fábrica. As poucas vezes que sua figura aparece fora da força do trabalho é de forma passiva no espaço doméstico e ativa no lazer noturno. Dois planos nesse sentido chamam a atenção. O primeiro é uma cena interna de uma das casas das quebradeiras, onde as crianças estão deitadas na cama vendo televisão e o homem, supostamente o pai, está sentado à mesa tomando café tranquilamente. A mulher, por outro lado, lava roupa no batente da porta. No outro plano, a câmera fixa se detém em um homem que dorme esticado na cama, enquanto uma mulher está parada em pé com as mãos na cintura (figura 9). Já no lazer, o documentário dedica toda uma sequência a um jogo de sinuca entre alguns homens no bar da cidade, que bebem cerveja e se divertem.



Figura 9. A falta de ação do homem no ambiente doméstico. Captura de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

Compreendemos, assim, as diferenças vitais entre o homem trabalhador e a mulher trabalhadora. Enquanto o homem sempre existe como não-trabalhador fora do seu serviço e tem a oportunidade do descanso e do lazer, a mulher ainda tem que lidar com tudo aquilo que envolve o doméstico. Assim, a sua jornada deixa de ser dupla e passa a ser tripla: o trabalho remunerado da fábrica, o cuidado dos filhos e do marido e o cuidado da casa. Importante colocar que o documentário não descarta completamente a vivência da operária em outras áreas, como já sugerimos anteriormente, mas interessa ao filme como crítica o comparativo entre os sexos através da ênfase na sobrecarga do trabalho feminino. Tanto é verdade que os primeiros planos do trabalho fabril ocorrem só pouco depois da metade do documentário, o que pode parecer estranho já que a proposta de *Marias da castanha* é discutir justamente o trabalho das quebradeiras na fábrica.

Assim, boa parte do filme se concentra em outros tópicos: a primeira etapa do processamento da castanha, o passado rural das quebradeiras, as relações afetivas e seu lugar de vivência, a organização política. Talvez seja possível retomar a mesma afirmação de Jean-Claude Bernardet citada no item anterior, a respeito do interesse dos cineastas pelo trabalhador enquanto não-trabalhador. O autor menciona que, dos filmes que analisa, a maioria se detém muito pouco no trabalho em si, e quando ele é presente tem uma função apenas descritiva. Além disso, inexistente qualquer relação subjetiva do trabalhador com o seu trabalho, sendo discutidos

apenas os aspectos negativos. Para tanto, acrescentemos a descrição que Bernardet faz do depoimento de uma camponesa no documentário *Tarumã* (Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mário Kuperman e Romeu Quinto, 1975):

Se por um lado a mulher de *Tarumã* nos dá fartas informações sobre essas más condições e a espoliação, ela que não tem moradia digna nem possibilidade de botar os filhos na escola, por outro, o trabalho é indiscutivelmente fonte de dignidade e de realização pessoal. [...] Dessa positividade do trabalho para o trabalhador, dessa relação subjetiva de afirmação, os filmes não falam. Neles, a imagem do trabalho é negativa. Como se poderia dar uma imagem negativa da situação dos trabalhadores se fosse apresentada uma relação positiva entre eles e seu trabalho? Ao que se deve acrescentar que citamos aqui um caso de atividade agrícola: podemos nos perguntar se o trabalho industrial permite obter uma satisfação pessoal da ordem daquela que nos fala a mulher de *Tarumã*. (BERNARDET, 2003, p. 135)

Podemos analisar de forma muito semelhante a representação do trabalho em *Marias da castanha*. O trabalho das quebradeiras até metade do filme só existia no âmbito do som. Tínhamos os planos vazios da fábrica do início, mas nem as operárias nem o trabalho estavam presentes. Quando o trabalho surge ele é concentrado nessa determinada sequência, montada por planos rápidos que cobrem todo o processamento da castanha, desde a parte da “quebragem”, que é inteiramente ocupada por mulheres, as quebradeiras, até o seu empacotamento para a exportação. Esta última e outras funções são realizadas por homens. Não há nenhuma interação das quebradeiras no ambiente do trabalho que não seja com o trabalho em si. Não há relação entre elas mesmas ou entre outros funcionários, o filme não se importa em estabelecê-las. A representação do trabalho é, portanto, descritiva e informativa.

Já na fala das quebradeiras, enquanto a maioria se debruça sobre as más condições do trabalho, uma delas diz que, mesmo com as dificuldades, gosta do serviço e ainda critica as colegas que não gostam. Sua fala é em um primeiro momento diegética, dada enquanto está passando roupa: “Eu adoro meu serviço, pode estar dura, pode ter problema, mas eu gosto desse meu serviço. Eu acho ruim quando as outras garotas falam que trabalham porque gostam, primeira semana, segunda semana, mas depois pronto. Acha ruim, quer ficar em casa, amanhecer o dia olhando”. Quando essa operária diz gostar do trabalho, seu depoimento não é constituído como um quadro de exceção negativo, como é o caso da trabalhadora rural em *Mulheres da terra* que não gosta de participar do sindicato. Em vez de, por exemplo, reforçar os aspectos negativos do trabalho na fábrica logo após a fala, o documentário omite qualquer plano que sequer mostre a operária na posição de trabalhadora. Os três planos que acompanham uma parte do depoimento em *off* são cotidianos, sendo o primeiro de duas mulheres saindo de uma casa e os outros dois de um jogo de dominó. Além disso, o gostar do trabalho é colocado

em outro contexto na sequência seguinte, quando outra quebradeira diz que “A fábrica é um lugar ruim de trabalhar, né? Mas quando tá pra abrir a fábrica, a gente já tá aperreado, quer que comece logo”. Ficamos cientes então que a fábrica fecha depois de determinado período do ano, deixando seus funcionários desempregados por três ou quatro meses até que recomece uma nova safra de castanhas. De acordo com outros depoimentos, no período em que a fábrica não funciona, as mulheres são obrigadas a procurar outros serviços, “andar de casa em casa procurando em casa de família pra trabalhar” ou então vender produtos variados na feira. “Tentam fazer de tudo pra conseguir o dinheiro pra dar a sobrevivência dos filhos”, complementa. Dessa forma, quando a quebradeira critica as colegas dizendo que elas preferem “ficar em casa, amanhecer o dia olhando”, os depoimentos do fechamento da fábrica dão o significado de que é melhor trabalhar do que não trabalhar, que é melhor ter a fábrica do que não tê-la, mesmo que as condições sejam precárias.

Ainda nesse sentido, o plano em que a quebradeira diz que gosta do serviço é retomado mais para frente. A continuação da sua fala reside nas vantagens em morar sozinha e relata que hoje é uma pessoa melhor sem o marido. Subentende-se, assim, que apesar das más condições, é do trabalho que provém certa independência financeira e afetiva para as mulheres operárias. Essa personagem não relaciona as duas coisas (se relaciona, o filme não mostra), mas sabemos que para morar sozinha e viver sem o marido, o que significa viver sem um complemento de renda, é preciso que exista uma renda própria e essa renda é proporcionada pelo trabalho na fábrica. A independência feminina não vem, portanto, da ausência masculina exatamente, mas do trabalho que permite que essas mulheres vivam sem a necessidade de ter um homem.

Com essa percepção, podemos retomar a citação de Bernardet a respeito de *Tarumã* e dizer que existe uma possibilidade de satisfação para a mulher operária, mas que emerge da sua independência. Em *Tarumã*, como aponta o autor, a realização pessoal vem do conhecimento que a camponesa tem em relação à lavoura, enquanto em *Marias da castanha* essa realização vem da condição financeira proporcionada pelo trabalho na fábrica de poder se sustentar sozinha. O que também não significa que o documentário deixe de fazer uma crítica às más condições que as quebradeiras vivenciam, nem ao menos podemos dizer que o filme toma como positiva a existência da fábrica. Até porque ao mesmo tempo em que se afirma uma independência afetiva, o documentário expõe a dependência das operárias em relação ao funcionamento da fábrica. Podemos afirmar, entretanto, que há uma tentativa de, se não compreender, ao menos representar a complexidade em que se dá a relação da mulher com o seu trabalho, através da exposição de outros tipos de narrativas sobre este trabalho. Enquanto em *Mulheres da terra* é inexistente qualquer faceta do trabalho além da negativa, *Marias da*

*castanha* já propõe certa flexibilidade. No próximo tópico, veremos que em *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986) o trabalho será retratado de maneira muito mais positiva e profundamente entrelaçado à independência feminina. Importante já adiantar que essa característica não define a eficácia ou ineficácia dos filmes em lidar com o trabalho, mas indica como cada diretora se relaciona diferentemente com cada tipo de trabalho e suas trabalhadoras.

Voltando ao *Marias da castanha*, a sequência de depoimentos sobre o fechamento da fábrica sucede à fala da quebradeira que gosta do serviço e se inicia com planos das primeiras etapas do processamento da castanha: o desembarque e carregamento dos caminhões, a secagem e o aquecimento na caldeira e, por fim, a distribuição das castanhas na vala das quebradeiras. Neste estágio, o documentário se detém somente no trabalho fabril, excluindo o doméstico. Na voz das entrevistadas em *off*, uma delas lista todos os problemas mais graves que enfrentam no dia a dia como operárias, como a falta de creches, de restaurante e a disfunção respiratória, causada pela grande carga de vapor que recebem das castanhas. Depois, a montagem subitamente introduz a temática do lazer, retornando ao espaço doméstico e ao bairro. Duas operárias dão depoimentos nesse sentido, a primeira é a que relata sobre gostar de morar sozinha, e que depois complementa: “Eu acho que a gente não deve só trabalhar, deve se divertir um pouco. Eu gosto de uma praia, chegar no forró, dançar, beber, gosto mesmo”. A outra se refere ao abandono: “Tenho muitas colegas que também são assim como eu, tem filhos e vive assim, vivendo essa vida abandonada pelo marido. São jovens como eu, a gente sai por aí, se diverte, arranja namorado... a gente vai levando a vida mesmo”. Ao fundo das falas, toca uma música de ritmo animado e dançante.

Retornamos ao trabalho e, a fim de ilustrar um ciclo completo, o filme passa para as etapas finais do processamento, onde as castanhas são embaladas a vácuo e colocadas em caixas. A câmera destaca o destino gravado no papelão, Liverpool, construindo um breve comentário sobre a ironia perversa do subemprego em países emergentes: explora-se a mão de obra local para servir ao estrangeiro. Enquanto essa etapa ocorre, ouvimos os dois últimos depoimentos do filme. O primeiro se detém no horário de entrada e saída, criticando as horas estendidas de trabalho que não são pagas e indica outro ciclo, o do dia a dia. O segundo depoimento retoma a preocupação com o fechamento da fábrica, em que ela diz: “Ela vai fechar agora em outubro. Hora fecha em outubro, uma hora fecha em novembro, dezembro. Muitas pessoas já estão pensando ‘como eu vou passar esses meses parada, esperando essa fábrica abrir de novo?’ Em fevereiro a gente vai trabalhar de novo”.



*Marias da castanha* dedica, então, quase quatro minutos de apresentação da vida noturna e agitada de Belém. Os depoimentos se encerram e o som se torna diegético. As primeiras imagens nesse sentido são da festa folclórica Boi Bumbá, onde homens, mulheres e crianças dançam ao redor da figura do boi enquanto cantam músicas típicas acompanhadas de tambor. Depois, a sequência do jogo de sinuca, composta apenas por homens. O plano a seguir mostra uma casa por fora com a luz acesa. Ouvimos a introdução de “Chuva e Lágrima”, do cantor paraense Pinduca. Pela textura do som assumimos que a música vem de um rádio e percebemos que já a escutamos anteriormente, quando as quebradeiras falavam sobre o lazer. Assim, a música traz a memória dessas falas e introduz a materialização do lazer também no plano da imagem. Cortando para o interior da casa, uma mulher se maquia na frente de um espelho (figura 10). Reconhecemos a personagem, ela é a primeira quebradeira que aparece no filme, junto ao plano do barco intitulado “Filha da Paz”. A montagem corta para uma câmera baixa que enquadra sua saia. A mulher gira e o seu movimento continua no próximo plano, quando ela agora dança com um rapaz em um salão de festas. A música, da mesma forma, deixa de tocar no rádio da casa para tocar no novo ambiente. A seguir, vários casais dançam juntos, homens e mulheres bebem e conversam. Dentre uma diversidade de ângulos que cobrem o salão e as ações, uma sequência chama a atenção. Em um plano, a personagem que se maquiava no espelho está enquadrada em plano médio. Ela está dançando no ritmo da música, a cabeça inclinada levemente para a esquerda. A montagem corta para o plano de um rapaz que conversa e bebe cerveja, ele está no mesmo eixo do olhar da mulher. Vemos novamente o plano inicial, mas dessa vez ela sorri e aperta os lábios. A seguir, os dois dançam juntos.

A dedicação do documentário ao lazer daquela comunidade, em especial das mulheres, sugere um interesse muito grande na não-trabalhadora, como vimos em Bernardet (2003), mas também um interesse na mulher operária enquanto uma figura que não se divide apenas entre a maternidade e o trabalho doméstico. Um dos depoimentos de operárias reunidos em capítulo escrito por Paola Giuliani no livro *História das mulheres no Brasil*, organizado pela historiadora Mary Del Priore<sup>27</sup>, reflete, nos anos 1990, sobre as mudanças que enfrentaram acerca dos seus papéis na sociedade:

A gente vive uma contradição muito interessante. Foi educada para ser sensível, afetuosa, maternal, isso tudo significa ser servil, aceitar a dominação e achar ótimo. Agora quebramos isso, não querendo mais ser esposas, mães, donas de casa, entrando para a vida pública. Hoje, estamos vivendo um momento que é uma passagem de uma afetividade e sensibilidade que sempre significou dominação para uma afetividade

<sup>27</sup> Os depoimentos de operárias reunidos no capítulo de Giuliani não tiveram a autoria identificada.

que significa relações igualitárias e uma participação igualitária no mundo público. - Operária e dirigente sindical (*Apud.* GIULANI, 2004, p. 657)

No mesmo sentido, *Marias da castanha* lida com esse processo de transição, que tinha origem direta no contexto econômico e social do estado do Pará na década de 1980. Não mais confinadas ao espaço doméstico e ao trabalho, as operárias e, mais especificamente, as quebradeiras, tornam-se públicas, políticas, passam a exercer outras atividades. A sequência do baile, sobretudo os planos que descrevemos, aponta ainda um outro tipo de característica que essas novas mulheres incorporam e manifestam, contraditória ao papel da maternidade santificada, da submissão feminina. Interessante colocar que, no filme, essa sexualidade é inserida no âmbito do lazer, da diversão, do flerte que acontece no momento e, portanto, também passa por uma modificação do significado que carrega. Sua finalidade não é mais reprodutiva, na verdade é desprovida de qualquer fim que não seja o prazer, tornando-se parte assumida do cotidiano. Quando uma das quebradeiras diz que tem muitas colegas que são que nem ela, mães que saem para se divertir, arranjar namorado, está subentendido que existe uma frequência dessas ações e que não são incomuns ou particulares de uma pessoa. A sexualidade e o lazer coexistem, assim, com todas as outras esferas da vida daquelas mulheres, mesmo que no plano patriarcal essas esferas devessem ser completamente opostas e repelentes, como é o caso da maternidade. O caráter de encenação do trecho descrito, onde se sugere que a mulher é quem toma a iniciativa do flerte, reforça a vontade do filme em representar um processo de reapropriação do próprio corpo e dos próprios desejos pelas mulheres que mostra e estabelece, ainda, um cenário de igualdade entre as partes, já que, ao menos naquele ambiente e da maneira que o filme constrói, não existe nenhuma relação hierárquica de poder, de jogo entre submissão e dominação. Na verdade, poderíamos até mesmo dizer que a sequência corrobora a ideia que discutimos anteriormente sobre uma representação da passividade masculina fora do ambiente da fábrica. Esse sentido também está presente no plano final do baile, em que vemos um homem, aparentemente bêbado, sentado sozinho à mesa com a cabeça abaixada entre os joelhos, completamente imóvel.

Depois do baile, o documentário inicia sua última sequência. O fim da noite anuncia o recomeço da rotina das operárias. Na madrugada silenciosa, diversas mulheres saem de casa uniformizadas. Sozinhas ou em grupos, ninguém conversa ou interage. Instala-se um tom melancólico, que só se intensifica quando a montagem intercala planos das quebradeiras caminhando em direção à fábrica com panorâmicas dela vazia, destacando os lugares desocupados e reforçando o retorno à padronização do trabalho. O familiar som das castanhas

também é retomado, mas ele não é curto e espaçado, é constante e violento, culminando no som agudo de uma sirene. Assim, *Marias da castanha* se encerra no momento exato em que o trabalho será retomado, o que é perfeitamente coerente com a sua proposta de valorizar outros aspectos do cotidiano das quebradeiras. Não podemos esquecer, além disso, a característica cíclica que o documentário atribui ao trabalho na fábrica de castanhas: inicia-se com ela vazia, as castanhas são extraídas, desembarcadas e quebradas. Depois de prontas e embaladas, o fechamento da fábrica ocorre. Na cidade, irrompe um clima momentâneo de festa e alegria, que é interrompido pela reabertura da fábrica. As quebradeiras, portanto, recomeçam.

Colocar a festa entre o fechamento da fábrica e a sua reabertura é um movimento curioso que o filme faz, já que, de acordo com os depoimentos das quebradeiras, esse intervalo é um momento de tensão e desespero. Mesmo assim, *Marias da castanha* parece considerar que é na ausência do trabalho que ocorre a emergência dos indivíduos e das suas relações. A mulher que se maquia, se veste de forma distinta e é identificável para nós espectadores, é a primeira quebradeira que sai da sua casa para trabalhar. O uniforme, símbolo de trabalho, faria com que a sua figura se mesclasse com a massa de operárias que ocupam as ruas do bairro em direção à fábrica. Entretanto, quando a reabertura acontece, conseguimos reconhecê-la, já que o filme a constrói como indivíduo durante sua extensão. Não só isso, mas enquanto o trabalho se mostra como um meio que visa oprimir as singularidades, as quebradeiras se impõem em sentido contrário. Vemos, por exemplo, os uniformes personalizados, alguns mais curtos (figura 11) e outros mais decotados, ou então as imagens religiosas nas estações de quebragem que vimos no começo, expressando crenças pessoais. Nesse sentido, ao manifestarem suas individualidades, as quebradeiras performam um ato de resistência frente ao caráter repressivo do trabalho.



Figura 10. Mulher se maquiando para o baile. / Figura 11. Quebradeiras de uniforme indo para o serviço.  
Capturas de tela do filme *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987).

### 1.3. O trabalho artesanal: *Sulanca – A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986)

Nas décadas de 1970 e 1980 o filme curto documentário se voltou por muitas vezes ao registro de manifestações culturais espalhadas pelo país. A rápida e crescente urbanização associada à industrialização, somada ao grande fluxo migratório para os grandes centros, provocava mudanças profundas nos costumes populares. A preocupação desta filmografia envolvia a preservação justamente daquilo que ou estava passando por um processo de modificação violento ou estava em vias de extinção. De acordo com Ismail Xavier (2001), tal comportamento pode ser observado desde o Cinema Novo em meados dos anos 1960, quando o movimento mantinha uma relação ambígua com a cultura popular:

Nos anos 60 [pós-golpe] o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular. [...] Havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômica tal como ocorria. (XAVIER, 2001, p. 21-22)

Mesmo que não relacionado ao movimento do Cinema Novo, o documentário *Nordeste: cordel, repente e canção* (1975), dirigido por Tânia Quaresma, se constrói como um sólido exemplo de “zelo” por certas práticas culturais. Rodado no interior de Pernambuco e da Paraíba, o filme se concentra em personagens ativos nas mais variadas manifestações artísticas. O grupo mais revelador das consequências da modernização são aqueles que trabalham com a literatura de cordel. Em cena do documentário, um folheteiro canta a história do livreto que segura em

mãos, rodeado por pessoas na feira. Um carro equipado com alto-falantes emite a propaganda de alguma loja, encobrindo a voz do folheteiro. Assim, *Nordeste: cordel, repente e canção*, ao mesmo tempo em que busca preservar e celebrar em imagem e som a prática do cordel, expõe o desenvolvimento capitalista como ameaça às tradições culturais.

A feira onde o folheteiro tenta em vão executar seu serviço em *Nordeste: cordel, repente e canção*, nos parece localizada em Santa Cruz do Capibaribe, a mesma que será o foco, dez anos depois, de *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), dirigido por Kátia Mesel. De forma menos negativa mas análoga, o filme de Mesel lidará com as modificações econômicas da cidade de Santa Cruz e da região, geradas pela produção e comercialização da sulanca, costura feita com pedaços de retalho. A prosperidade econômica desemboca numa série de transformações sociais e culturais, com as quais o documentário também estabelecerá relações ambíguas. Por um lado, a celebração da feira de Santa Cruz e da “revolução econômica das mulheres”, que tem como principal consequência positiva a independência desse grupo. Por outro, a vontade de registro e preservação de práticas de uma população que passa por um processo de modernização violento e acelerado.

*Sulanca* não é nem o primeiro nem o único documentário que trabalha com esse sentido de registro da cultura popular nordestina na extensa filmografia da pernambucana Kátia Mesel. De acordo com Figueirôa (2000, p. 94 *apud* HOLANDA, 2008, p. 100), a diretora busca “ver, sob outros ângulos, os folguedos, o artesanato, as manifestações locais, de modo a preservá-las e garantir que elas continuem existindo mesmo sofrendo mudanças.” São exemplos *Nossa Senhora da Soledade* (1973), *Feira de Caruaru* (1974), *São João em Santa Cruz* (1987) e *Recife de dentro pra fora* (1997). Ativa no cinema até hoje, Mesel iniciou sua carreira na década de 1970, quando acontecia o ciclo pernambucano de filmes feitos em Super-8, tornando-se a primeira mulher a consolidar carreira de cineasta no estado, chegando aos anos 1980 com mais de vinte documentários realizados. Também fundou a Arrecife Produções, sendo possível a partir de então realizar projetos de maior metragem e em formatos mais profissionais. (GALVÃO, 2018) É o caso do próprio *Sulanca*, média-metragem de quarenta minutos de duração e rodado em 35 mm. A produção do filme, viabilizada através da Embrafilme e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), reflete o período fértil de incentivos públicos para o cinema de curta e média-metragem. Não só *Sulanca*, mas a maioria dos filmes dirigidos por Kátia e todos os outros analisados neste trabalho foram possíveis exatamente por causa deste suporte.

Importante reconhecer ainda, antes de iniciarmos a análise, a existência do documentário *Made in Brazil* (1988), dirigido por Helena Solberg. De acordo com a sinopse

fornecida pela Filmografia da Cinemateca Brasileira, o filme de Solberg, realizado dois anos depois, trata da mesma temática de *Sulanca*, onde o foco recai nas mulheres que através da indústria caseira da sulanca transformaram economicamente a região. É possível inferirmos, portanto, que as sulanqueiras, como são chamadas tanto as mulheres que produzem a sulanca quanto as que apenas comercializam nas feiras, ganhavam destaque e notoriedade não só na região do Nordeste, como também em outros lugares do Brasil. Para a análise, escolhemos o filme de Mesel pelo fácil acesso à visualização de *Sulanca*, que está disponível integralmente na plataforma Youtube<sup>28</sup>, e também pela percepção de que existem, em um comparativo entre as duas diretoras, mais trabalhos e informações que se debruçam sobre a obra de Solberg. Mariana Tavares, por exemplo, escreveu a tese *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira* (2011) e lançou o livro *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo* (2014). Além disso, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) exibiu em 2018 todos os filmes da diretora em mostra especial, acompanhados de debates e aulas. Podemos citar ainda outros trabalhos acadêmicos que dedicaram ao menos um capítulo à análise de filmes de Solberg, como *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas e especificidades* (2013), de Ana Maria Veiga, ou até mesmo algumas publicações recentes de Karla Holanda, como o artigo *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina* (2015). Em contrapartida, não encontramos nenhum trabalho que se dedique aos filmes de Mesel e, apesar das informações sobre sua carreira serem relativamente abundantes, elas se inserem em um contexto histórico do cinema pernambucano, e não de análise. Este trabalho, por limitações de tempo, não tem a pretensão de se aprofundar na filmografia da diretora, mas de contribuir, mesmo que pontualmente, para a compreensão de sua produção cinematográfica.

Existem duas versões do documentário *Sulanca*. A primeira, de quarenta minutos, e uma outra de menor duração<sup>29</sup> com doze minutos. Esta última é a que consta no site da Filmografia Brasileira, enquanto a primeira está registrada no Catálogo do Documentário Brasileiro. Analisaremos a versão média-metragem, com a motivação não só de preservar a forma inicial pela qual a realizadora concebeu o filme, mas também porque muitas das cenas cortadas na versão mais curta são justamente aquelas que discutem de forma mais complexa a relação das

<sup>28</sup> O documentário *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986) pode ser visualizado em três partes: Parte 1 - <http://bit.ly/sulancapt1> | Parte 2 - <http://bit.ly/sulancapt2> | Parte 3 - <http://bit.ly/sulancapt3>. Acesso em 6 de setembro de 2019.

<sup>29</sup> A versão mais curta do documentário está com melhor qualidade de imagem: <http://bit.ly/sulancacurta>. Acesso em 6 de setembro de 2019.

mulheres com o trabalho que desempenham, sendo, portanto, extremamente importantes para o tipo de análise que estamos propondo neste capítulo.

*Sulanca*, como vimos, discute o trabalho artesanal das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe na produção de peças de sulanca, e as transformações geradas pela prosperidade econômica resultante da sua venda na feira. O filme, ao contrário dos outros que analisamos anteriormente, celebra as sulanqueiras, atribuindo uma visão extremamente positiva do trabalho na vida das mulheres. A ausência do patrão e do ambiente da fábrica no serviço individualizado, autônomo e caseiro que as costureiras desempenham em *Sulanca* são características bastante reforçadas pelo documentário, que constrói através da sua estrutura uma lógica de que não existe uma situação exploratória a ser denunciada, justamente porque essa fonte de exploração está anulada. É fácil visualizarmos a origem do raciocínio de *Sulanca* quando o colocamos em comparação ao *Mulheres da terra* ou ao *Marias da castanha*, filmes nos quais o local de trabalho e a figura do patrão são colocados como os maiores responsáveis pela situação precária das trabalhadoras.

O documentário se inicia com um plano do cinema da cidade, o Cine Santa Cruz. A câmera baixa filma a fachada do lugar, enquanto diversos moradores compram ingressos e entram em fila. A primeira de muitas canções começa na banda sonora e introduz a temática do filme que tanto nós espectadores quanto os moradores em cena irão assistir ou, ao menos, é essa a impressão que a construção do plano deixa. A trilha sonora, composta especialmente para o documentário, é de autoria da artista paraibana Cátia de França, que também interpreta todas as canções. Nesta cena, seus versos dizem:

Esse peito que pulsa, de lar que se agita / Esse farto seio agreste / Esse jeito decidido firme dispara de se agigantar / Essa mão feminina que ilumina as roupas que vocês vão usar / Santa Cruz (4x) / Esse som que não cansa, esse som é canção, essa música é lança / que salta as máquinas, que afasta a miséria, a sede e a fome / O que você precisa, o que você deseja / trabalhando vai conseguir / Santa Cruz (4x)

Apesar de Mesel ter escolhido uma abordagem narrativa baseada sobretudo em depoimentos, as canções de Cátia de França terão função análoga a de um narrador, já que é por intermédio deste elemento que recebemos informações que, muitas vezes, não estão presentes na imagem ou na fala. No caso dos versos transcritos, antes do filme mostrar as sulanqueiras ou qualquer depoimento, a música é quem nos situa geograficamente, nos apresenta as personagens principais e o tipo de trabalho que exercem e, ainda, qual é a visão do documentário sobre o assunto. Não podemos dizer que a canção substitui a voz *over* tradicional, já que a construção da primeira é poética e subjetiva, ao contrário do tom assertivo da outra,

porém é possível dizer que a música de *Sulanca* carrega algumas das características que Nichols (2005) atribui ao narrador “voz de Deus”:

O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz *over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (NICHOLS, 2005, p. 40)

Presente por todo o filme, podemos citar ainda uma outra cena em que a função narradora da música é bem evidente no sentido que Nichols descreve. Antes de entrar na confecção da *sulanca* em si, Mesel faz um apanhado da economia de Santa Cruz quando essa ainda não tinha como fonte de sobrevivência o tecido. Uma das modalidades era o processamento do couro para a confecção de sapatos. Assim, o documentário registra a prática ainda existente no rio da cidade, onde diversos homens limpam e desidratam o couro. Na imagem, é bem evidente o trabalho que os homens exercem e a montagem conecta esta cena com o depoimento de um sapateiro, ou *lambe-sola*, como é chamado no filme, que informa que “até a década de 1950 tinham bastante sapateiros” e que agora “a turma mudou somente para fazer confecções”. Conseguimos, portanto, entender a dinâmica da documentação de uma prática de trabalho que está ameaçada de existir por causa da *sulanca*. A trilha sonora reforça esse conhecimento e descreve o que está na imagem através da letra da canção, além de impor um tom melancólico e nostálgico à cena, mas também nos apresenta uma informação que não está disponível na imagem, que o trabalho representado é um trabalho familiar e que se constitui de diversas gerações: “Eu vi os homens no podre, na carniça até o joelho / Lado a lado com os urubus / Longe de seres, seres humanos [...] Eu vi sob o sol matinal / Pai, filho e também o neto / Tendo por teto a sujeira, resgatando seu sustento [...] Eu canto agora a vida das gerações”.

Ainda em um comparativo com a “voz de Deus”, podemos observar que, de modo geral, a voz que canta em *Sulanca* pertence a alguém que também não aparece no quadro. Porém, já na parte final do filme, Mesel insere uma sequência onde podemos ver a própria Cátia de França performando um show em Santa Cruz. Antes de iniciar a canção, Cátia agradece a cidade pela recepção e diz: “Como todo mundo sabe, nós estamos fazendo um filme: *Sulanca*”. Assim, a apresentação funciona como uma forma de retribuir a colaboração dos moradores da cidade com a produção do documentário, mas também funciona como uma opção de Mesel em incorporar a presença imagética de Cátia, quebrando com o distanciamento normalmente existente entre a voz *over* que não vemos e aqueles que o documentário filma. A



cantora/narradora deixa de ser uma voz não identificável que fala das experiências de Santa Cruz de forma externa à vivência dos moradores e das sulanqueiras, e passa a ser representada como alguém que conhece a cidade e, portanto, tem uma relação mais próxima com os seus habitantes. Outro aspecto interessante a se destacar é que tanto a imagem do cinema quanto a sequência do show de Cátia têm em comum a metalinguagem como construção da cena, em que a própria realização do filme é tematizada.

Depois do plano inicial do cinema, que é seguido pelos créditos do filme, vemos o plano de uma estrada, ao lado uma placa indicando “Santa Cruz do Capibaribe”. A canção muda e ouvimos sobre a diversidade de pessoas que viajam dos mais variados estados até a feira da cidade, enquanto placas de carro de São Paulo, Ceará e Sergipe são mostradas na imagem. A movimentação da cidade e a imensidão da feira vem logo após. Tudo é muito colorido e as cores primárias das barracas, dos carros, das lojas, dão um tom de festa e alegria (figuras 12, 13, 14 e 15), reforçado pela música de ritmo dançante. Na verdade, essas cores serão predominantes por todo o documentário, que busca intencionalmente filmar lugares coloridos ou, então, compor o quadro com esquemas de cores de alto-contraste, obtendo imagens acolhedoras e positivas.



Figuras 12, 13, 14 e 15. As cores primárias em *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986). Capturas de tela.

É claro que a presença das cores tem relação direta com o universo do tecido e da costura pelas quais Santa Cruz sobrevive, mas o documentário reforça e utiliza desses elementos tanto

como uma representação da forte presença da sulanca no dia a dia da cidade, quanto em um sentido de construção de uma atmosfera fílmica que é otimista, e de representação de um local próspero e desenvolvido, que não lida com questões de miséria e fome. Lembremos que *Mulheres da terra*, por ser um filme que retrata a realidade das boias-frias que vivenciam problemas desse tipo diariamente, já utiliza de pouca variedade de espaços e cores, além de planos mais fechados nas entrevistas, o que dá um sentido claustrofóbico e de desconforto para a imagem. Nesse sentido, além das cores alegres, os planos de *Sulanca* são geralmente bem abertos e convidativos, como podemos ver nas capturas de tela acima.

Ainda em relação ao enquadramento, chamamos a atenção para a primeira imagem (figura 12), onde uma mulher idosa fuma um cachimbo e costura, enquanto seu marido dorme ao lado em uma cadeira de balanço. Este plano específico se repete três vezes no início do filme, entre depoimentos de homens que contam como Santa Cruz sobrevivia antes da sulanca. No caso, através dos lambe-solas ou sapateiros, como já informamos. Esse trabalho, majoritariamente masculino, é lentamente substituído pela sulanca, majoritariamente feminino. A inversão dos papéis está explicitada no plano reproduzido acima, no qual quem trabalha é a mulher. Além disso, a figura da idosa e a utilização de uma máquina de costura antiga, ainda manual, remonta aos tempos das primeiras sulanqueiras. Não coincidentemente, a partir deste plano *Sulanca* começa a recontar a história das primeiras confecções, quando vendedores ambulantes trocavam a sulanca por galinhas. O documentário ainda constrói um plano parecido mais tarde, em que mulheres no canto da feira andam em fila com máquinas antigas na cabeça, em direção ao fora de quadro. Assim, fica a homenagem às primeiras costureiras de Santa Cruz, que agora cedem espaço para as mais jovens e um costurar “mais moderno”, como uma das próprias pioneiras entrevistadas diz.

A história de como a sulanca se firmou na cidade continua, constituindo uma primeira parte do filme que é sobretudo informativa. Além de depoimentos de três pioneiras sobre como começaram na confecção da sulanca, há também o do prefeito da cidade, que chega ao presente do documentário ao falar sobre a institucionalização da feira e sua importância econômica não só para Santa Cruz, como para toda a região. O documentário passa, então, a exemplificar que forma a “revolução econômica das mulheres” toma. A venda do tecido e de outros materiais, as estamparias, o reaproveitamento das sobras da sulanca, os feirantes e os revendedores são todos trabalhos gerados em consequência da produção das costureiras e expõem a importância amplificada da sulanca. As mulheres também protagonizam esses trabalhos e, muitas vezes, ocupam a posição de chefes e empresárias, tendo os maridos como empregados ou parceiros de negócios.

A condição de não explorada no trabalho é algo inédito nos filmes que vimos até então. Em *Marias da castanha*, enquanto o trabalho na fábrica proporcionava certa independência de ordem afetiva, ainda existia uma relação exploratória e de dependência entre a fábrica, e se ela estava em funcionamento ou não, e as quebradeiras. Lá, a figura do patrão era muito presente nas falas denunciativas das más condições fabris e do baixo salário, divergindo completamente da situação apresentada em *Sulanca*, já que essa figura é inexistente para a maioria das sulanqueiras. Na verdade, uma característica interessante que o filme mostra é a falência de fábricas de confecção em consequência da falta de costureiras. De acordo com uma delas: “Tem tudo que é gente trabalhando aqui nas confecções, porque o pessoal não quer trabalhar na fábrica, só quer trabalhar em casa por conta própria. Trabalha um ano, dois [na fábrica]... aí junta dinheiro e compra sua máquina pra trabalhar em casa”.

A falência das fábricas não é vista pelo documentário como algo ruim. Primeiro, porque não parece afetar a economia da cidade, já que o maior sustento vem das sulanqueiras de negócio próprio. Depois, porque os donos de fábrica não são realmente prejudicados, continuam ganhando dinheiro de outras formas, como um que diz vender tecidos em armazéns e outro que contrata costureiras do interior do estado a um salário menor. O filme deixa clara sua posição contra a própria existência do modelo fabril, encarando a autonomia das sulanqueiras como algo positivo e resultante de um progresso. O depoimento do proprietário que diz que a “tendência é fechar”, é sucedido por uma colagem de planos detalhes curtos que mostram mãos femininas costurando, enquanto na trilha ouvimos Cátia de França cantar sobre “a cidade em crescimento”, onde “a velha máquina se vai”. Podemos interpretar a velha máquina como a velha economia, enquanto as sulanqueiras na imagem representam o novo, responsáveis pelo desenvolvimento da cidade.

Além disso, *Sulanca* também contrapõe o trabalho fabril ao caseiro ou ao de pequenas fábricas ao colocar o depoimento de uma sulanqueira, que diz que “tem uma menina, o nome dela é Socorro, ela faz normalmente quinhentas peças por dia. Agora, tem uma moça lá da fábrica que fecha mil e duzentas peças por dia”. Ou seja, essa fala expõe, mesmo que brevemente, a diferença das jornadas de trabalho das costureiras, colocando a fabril como muito mais exaustiva.



Figura 16. Placa de “Precisa-se de costureira” ilustra a dificuldade das fábricas. Captura de tela de *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986).

As sulanqueiras são, portanto, autônomas, trabalham em casa, nas próprias lojas ou em grupos de pequenas fábricas. A produção caseira da sulanca cria um espaço ambíguo, onde ao mesmo tempo em que é doméstico, também é de trabalho. Uma exemplificação dessa ambiguidade é o próprio plano que já analisamos aqui, em que a mulher costura e o marido descansa, ambos no mesmo local. Outro exemplo é de uma das canções em que Cátia de França descreve uma casa azul. Não há nada mais além de uma descrição, enquanto na imagem vemos materializada a casa descrita e, internamente, uma mulher que costura, entrelaçando o doméstico e o trabalho.

Já a categoria familiar se torna ambígua justamente quando as relações deixam de ser apenas familiares, como a de marido e esposa, para coexistirem em uma relação profissional. A consequência é uma inversão hierárquica das posições de poder, em que a mulher é quem passa a prover o sustento da família e quem, muitas vezes, detém o *status* de “patrão” para o marido. Em um dos depoimentos, um casal está em pé no balcão de uma loja. Eles contam que a função do marido é buscar tecido em São Paulo e vender a produção da esposa na feira. A esposa participa da confecção criando os modelos e realizando os cortes, mas “organiza” as costureiras, dando a entender que tem mulheres que trabalham para ela na parte da costura. Além dessa função de liderança, também cuida da loja. O homem tem, portanto, seu trabalho subordinado ao da esposa, que é quem detém tanto a autoridade quanto a etapa criativa do processo de

trabalho e o conhecimento para que seja realizada e, por isso, não é substituível. A posição dos corpos no quadro evidencia essa relação, onde a câmera lateral coloca a mulher em primeiro plano, enquanto o marido fica um pouco mais atrás (figura 17).



Figura 17. Esposa e marido trabalham juntos na confecção e venda de sulanca. Captura de tela de *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986).

A confecção caseira da sulanca em Santa Cruz gera ainda uma individualização do trabalho das mulheres que não tínhamos visto nos filmes anteriores, onde as trabalhadoras cortavam a cana ou quebravam castanhas em um mesmo espaço e, portanto, formavam um coletivo com experiências e interesses comuns, criando uma esfera de organização política no cotidiano dessas mulheres. O engajamento político, no sentido que estávamos analisando até então, inexistente em *Sulanca*, mesmo que reivindicações e problematizações do trabalho estejam presentes, como as extensas jornadas das sulanqueiras que confeccionam os produtos e ainda fazem a feira de madrugada ou o abuso da fiscalização de mercadorias. Não há na fala, na música ou na imagem, qualquer indício de organização coletiva ou até mesmo de objetivos compartilhados. A questão das horas estendidas de trabalho é uma questão muito mais implícita e localizada em pouquíssimos depoimentos, e enquanto a fiscalização é mais presente e direta, não se constitui como um problema a ser lidado pelos esforços da comunidade, mas visto apenas como uma fatalidade.

O filme não problematiza essa falta de coletivização, até porque o trabalho individual da sulanca é representado como extremamente positivo, principalmente se contraposto ao fabril, como já vimos anteriormente. Como outro exemplo, podemos citar a colocação de um depoimento de uma sulanqueira que se mudou de São Paulo para Santa Cruz. Já tendo a habilidade de costureira, foi convidada a participar de um grupo de confecções, que ela relata não ter dado certo: “Aí não deu também [...] uma dava opinião, a outra dava outra, então não ficava nada certo. [...] Aí eu falei que ia desistir, porque não tô vendo futuro nenhum aqui e comecei a trabalhar sozinha e tô achando bem melhor”. Apesar de não ser o foco do documentário, sabemos pelas falas que os pequenos grupos de costureiras (ou as pequenas indústrias) não são algo incomum, então talvez existam benefícios em trabalhar a partir dessa modalidade e algumas mulheres até a prefiram. Assim, trabalhar sozinha deixa de ser apenas uma questão financeira para ser também uma escolha subjetiva, ou seja, não gostar de trabalhar em grupo ou não se dar bem com as suas colegas.

Nesse sentido, podemos dizer que o trabalho individualizado das sulanqueiras também se reflete na abordagem do documentário. Em *Mulheres da terra* e *Marias da castanha* percebemos que o tratamento dado às trabalhadoras era coletivo, em que as experiências individuais relatadas nas entrevistas e depoimentos eram amplificadas como experiências de toda uma classe de mulheres trabalhadoras. Havia uma repetição de vivências que se constituíam apenas ao redor do trabalho, do estado de pobreza gerada por ele e da condição particular da mulher enquanto trabalhadora, fosse trabalho rural ou fabril, sem tocar em outras esferas pessoais. Além disso, ambos valorizavam o coletivo como força política e transformadora. Podemos dizer, portanto, que esses dois filmes compartilham do método particular/geral que Bernardet (2003) observa ao analisar *Viramundo*:

O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (BERNARDET, 2003, p. 19)

Se analisarmos os depoimentos de *Sulanca* junto a sua construção fílmica, podemos dizer que, em sua maioria, não se confirmam como amostragens de uma situação particular/geral da classe trabalhadora que representa, mas do fenômeno histórico da revolução econômica das sulanqueiras. O depoimento da mulher que não deu certo trabalhando em grupo, por ter uma motivação subjetiva, não se amplifica para a classe trabalhadora de costureiras. A

imagem ou a música também não confirmam que esse caso é um caso de amostragem, já que os planos que acompanham a fala em *off* se detêm em fachadas de lojas, ou seja, sequer mostram costureiras trabalhando. A canção nesse ponto também é ausente e em nenhum outro momento ela ou outro diálogo retomam o desinteresse em trabalhar em grupo. Assim são também outros exemplos, nos quais as experiências compartilhadas das personagens com o documentário são muito diversas e localizadas.

Vimos também que em *Mulheres da terra* existia uma construção da relação subjetiva entre a trabalhadora e o trabalho agrícola, mas apenas quando esta era de conexão com a terra, desprovida da sua condição de explorada consequente do serviço de boia-fria. Em *Marias da castanha*, a relação subjetiva emergia da relativa independência afetiva e financeira que o trabalho fabril proporcionava, ainda em condição de explorada, mas sem o fator da miséria. Já em *Sulanca*, a subjetividade aparece de forma muito mais direta e variada. O primeiro exemplo que podemos dar são os depoimentos de uma dupla de sulanqueiras já idosas, que supomos serem irmãs. Personagens recorrentes por todo o filme, elas dizem ser uma das primeiras sulanqueiras de Santa Cruz e recontam as dificuldades iniciais pelas quais passaram, superadas graças ao trabalho. Um dos diálogos entre as duas se dá da seguinte maneira:

Essa sulanca é um sonho, sabe? / Ah, é uma riqueza! Eu agradeço todo dia, uma graça que as mulheres de Santa Cruz alcançaram. / Que a mulher assume uma casa... / Assume uma casa! E vê, a gente vai criando família... / E a gente pode falar e se pabular, porque fomos as que mais batalhamos.

Podemos perceber, portanto, que a experiência individual das irmãs com a sulanca desde o seu início é integrada à experiência coletiva das mulheres de Santa Cruz, sendo elas responsáveis por alcançarem a “graça” da sulanca. Assim, o processo de crescimento econômico desse trabalho deixa de ser apenas histórico para se transformar em um lugar de memória afetiva que é tanto individual quanto pertencente à comunidade. Nesse sentido, temos outra representação da relação subjetiva entre as trabalhadoras e a sulanca, que é a de satisfação pessoal em conquistar certos sonhos, como o de “assumir uma casa”, através dos esforços do trabalho. Essa satisfação ainda ultrapassa os limites do financeiro e da realização pessoal, sendo também motivada pelo sentimento de protagonismo no desenvolvimento da cidade.

Além disso, enquanto nos documentários estudados anteriormente o trabalho era retratado como braçal, repetitivo e mecânico, *Sulanca* representa a confecção como um trabalho que exige principalmente o uso da criatividade no seu processo de execução, resultando em uma relação muito mais subjetiva entre as sulanqueiras e o seu ofício. O filme explora essa



relação tanto imagetivamente como musicalmente, se detendo em planos de materiais de costura variados, como botões (figura 18), tecidos e linhas, que são também constantemente citados nas canções de Cátia de França. Cabe reforçar que a variedade não está só na natureza e função dos materiais, mas também nas cores, texturas, tamanhos e formas, remetendo diretamente à característica criativa do trabalho. A feira, sendo resultado desse processo, expõe ainda a diversidade de peças que são produzidas e comercializadas.



Figura 18. Sulanqueira escolhendo botões. Captura de tela de *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986).

É inegável, portanto, o esforço de *Sulanca* em construir um clima de celebração do trabalho das sulanqueiras. Não há dúvidas quanto à revolução a qual o título se refere, nem aos benefícios gerados pela e para a força feminina do trabalho que representa. Isso não significa que Mesel deixe de olhar criticamente para a nova sociedade que se constitui em meio ao desenvolvimento econômico e urbano da cidade. Semelhante ao *Marias da castanha*, as mulheres de Santa Cruz vivem em um período de transição, situadas entre o progresso e o atraso, o moderno e o tradicional. Empresárias, donas do próprio negócio e desempenhando o papel ativo no sustento da família e na economia da região, ainda estão conectadas a um passado patriarcal e, por isso, ficam limitadas a certas exigências ligadas a estereótipos da condição feminina.

Em voz *off*, uma sulanqueira reclama da falta de conscientização do homem que não entende que a atividade doméstica precisa ser dividida, principalmente por causa da grande



quantidade de trabalhos que as mulheres realizam. Ela diz que além de trabalhar fora e ser empresária, precisa cuidar da casa, realizar “todas as atividades que toda vida foram da mulher e que aqui, pelo menos, continuam sendo”. Assim, temos um exemplo onde a mulher vive nesse espaço intermediário entre o progresso e o atraso, entre a conquista do direito de trabalhar fora, do gerenciamento do próprio negócio, e a submissão ao sistema patriarcal, arcando com a responsabilidade do serviço doméstico. Esse trecho também reforça a consciência moderna da mulher de Santa Cruz, que sabe e expõe o descontentamento com a sua condição, mesmo que não tenha nenhuma ação prática sobre isso (se tem, o documentário não explora). No plano visual, um homem corta tecidos com uma máquina enquanto ouvimos o depoimento que acabamos de descrever. A imagem do trabalho na confecção com uma presença masculina é algo que não se repete muitas vezes no filme. O trabalho masculino na sulanca está representado geralmente nas barracas da feira e no carregamento de mercadorias. Afirma-se nessa sequência, portanto, uma igualdade na esfera do trabalho, onde mulheres e homens podem desempenhar o mesmo serviço, mas desigualdade quando no âmbito doméstico.

Outro momento que podemos citar é de um dos depoimentos mais longos do filme, onde uma mulher penteia os cabelos em frente ao espelho. Ela inicia dizendo que está se arrumando para ir a uma festa e a construção do plano também nos remete ao de *Marias da castanha*, onde a câmera se posiciona atrás da moça para filmar seu reflexo no espelho. Mas, ao contrário do documentário das quebradeiras de castanha, a mulher que vemos agora não está ansiosa ou feliz em sair. Ela diz: “Tá na hora de sair, mas não vale nem a pena a gente se arrumar. Passa a semana toda costurando, chega o dia de uma festa, ir e passar a noite todinha sentada”. Descobrimos então que ela é divorciada e que sofre preconceito por isso: “quando eu era solteira tinha muitas amigadas, hoje em dia eu não tenho. Ninguém quer sair comigo por questão de dizer logo ‘ela vai sair pra transar’. Só querem você pra usar pra sexo”. Ainda complementa ao relatar que quando encontra um parceiro em festa, geralmente visitantes de outras cidades, “vem logo alguém dizer sua ficha”. Conclui opinando que Santa Cruz, apesar de ser grande e desenvolvida, tem uma mentalidade pequena e sem lógica.

Em depoimento posterior em voz *off*, outra sulanqueira diz que costura por conta própria, mas que de vez em quando sai para beber e dançar. Na imagem, um casal dança dentro de um bar. Assim, confirmamos que a mulher de Santa Cruz não é cerceada de diversão ou sexo, sua autonomia financeira conquistada pelos esforços do trabalho dá a ela essa liberdade. Porém, existe uma restrição de comportamento que surge a partir de um julgamento externo e social, ainda atrelado aos conceitos tradicionais de sexo e casamento, e que consegue agir sobre a mulher quando esta se coloca no espaço público como, por exemplo, impedir que mulheres

divorciadas arranjam parceiros de dança ou afetivo-sexuais nos bailes. O que é interessante é novamente um certo enfrentamento e lucidez em relação ao comportamento machista dessa sociedade. Mesmo a mulher sabendo que vai ficar a festa toda sentada, ela não deixa de ir e ocupar a esfera pública.

Mesel constrói o depoimento da mulher divorciada dentro de uma sequência musical. Cátia de França inicia uma música cuja temática é “gente desocupada, encrenqueira”, como canta em um dos versos. Em *off*, sob imagens do topo da cidade, uma sulanqueira de quem não vemos o rosto em nenhum momento do filme diz que não existe sociedade em Santa Cruz e que a única coisa que existe é o dinheiro: “Cada um tem mais que o outro, não pensa em sociedade”. Vemos então o depoimento da mulher no espelho, que é seguido por um plano de câmera baixa de casais dançando forró. Por fim, a música de França é retomada, “Embaixo da tamarineira / no giro veloz do cipó de boi / nas mãos de Joca Barbeiro / o mundo é motivo de crítica e risada / quem tiver mulher ou filha desquitada / deste mesmo não me escapa / se reage, leva tapa / humilhação, boa vaia, não há honra que não caia por baixo da tamarineira”. Dessa sequência, cabe fazermos algumas considerações: a música, ao transformar a experiência individual do depoimento em uma situação abrangente, confirma a veracidade do comportamento de “mentalidade pequena” da sociedade de Santa Cruz, enquanto também tematiza o falso moralismo dos santacruzenses, que não escondem seu preconceito ao criticarem as mulheres que saem para dançar e namorar, preconceito esse “sem lógica”, já que “não há honra que não caia por baixo da tamarineira”, ou seja, todos estão sujeitos a reprovações. Já a voz *off* evidencia, pela primeira vez, a desigualdade social e econômica presente na estrutura de Santa Cruz.

A existência de uma desigualdade social pode ser interpretada em outros dois momentos do documentário. No primeiro, uma professora de colégio é entrevistada. Ela relata que muitas mães de alunos conseguiram praticamente abandonar a prostituição como meio de sustento dos filhos por causa da sulanca: “[...] uma vez que trabalhando, costurando, ela e os filhos vendendo na feira, elas conseguem sobreviver não necessitando mais de usar esse recurso”. Nesse caso, a ênfase é no resultado positivo da sulanca para a mulher que, com a renda da sua comercialização, consegue sair da prostituição. O otimismo em relação ao dado fornecido pela professora é reforçado pelo plano que entrecorta a entrevista, um detalhe das mãos de uma sulanqueira que passa a costura em um tecido de fundo branco cheio de corações coloridos. Mesmo assim, a fala não deixa de explicitar uma forte desigualdade social presente em Santa Cruz onde, por um lado, mulheres possuem diversas propriedades e empresas e, por outro, algumas sulanqueiras ainda precisam recorrer à venda dos próprios corpos para sobreviver.

Cabe ressaltar que a professora utiliza das palavras “praticamente deixaram de exercer”, dando a entender que algumas mulheres não conseguiram se livrar completamente dessa forma de sustento.

Já no final do documentário, um depoimento sobre a fiscalização de mercadorias referencia a questão da desigualdade, mas sem tocar diretamente na temática. Nele, uma vendedora de sulanca conta as dificuldades que a fiscalização impõe para os vendedores e viajantes: “Tem coitadinho com um saco na feira, um saquinho de sulanca, cobertor emendado, que eles [a fiscalização] chega a tirar duzentos, trezentos cruzados. Isso faz falta pra gente... aqui se trabalha, a gente não vende bem por causa da fiscalização”. Fica clara a desigualdade também entre os vendedores da feira, principalmente se compararmos a imagem dada pela fala e as imagens de barracas cheias de mercadoria. Assim, *Sulanca* revela uma outra perspectiva da cidade de Santa Cruz, onde nem tudo é prosperidade e progresso.

De forma semelhante, o documentário faz alguns recortes da vida de Santa Cruz que não giram em torno da sulanca. Como introduzimos no início deste tópico, Mesel tem sua carreira permeada pelo interesse no registro do popular nordestino, das manifestações artísticas e das relações afetivas entre população e cidade. Enquanto Santa Cruz do Capibaribe respira através da produção da sulanca e da feira, a diretora busca a celebração de outras experiências que tornam o cotidiano da cidade mais complexo e diverso, bem como os seus moradores. Não é difícil interpretarmos a ação de *Sulanca* como uma resposta ao rápido crescimento da região, que coloca como inevitável um processo de mudanças profundas nas práticas do dia a dia de seus habitantes. Descrevemos, por exemplo, a dedicação da primeira parte do filme em fixar em imagens a economia do couro antes da chegada da sulanca. A profissão de sapateiro, que ainda sobrevive com dificuldades, teve papel importante na história de Santa Cruz e agora corre o risco de não existir mais. O documentário, mais do que recontar a história da sulanca desde seu predecessor, objetiva uma representação das relações humanas e afetivas com essa modalidade de trabalho. A presença das gerações na canção de Cátia de França é importante não porque é uma informação a mais para o espectador, mas porque vai ao encontro desse sentido de humanização e memória.

Em outra sequência bastante musical, os moradores da cidade se divertem e trabalham no rio. Pescadores, crianças brincando na água e mulheres lavando roupa tornam os planos de fim de tarde vívidos e alegres. A canção de França de mesmo tom, descreve e poetiza as atividades que vemos na imagem: “Esse rio é menino / é dono do seu destino / ele se vira mar (2x) [...] esse rio é amigo desse povo que adora nele trabalhar / desse povo que adora nele brincar / nas suas águas minhas roupas eu vou lavar / nas suas águas meu amado vai pescar

[...]”. Não há relação imediata entre a economia da sulanca e a atividade cotidiana de lavar a roupa ou do brincar das crianças no rio, e mesmo assim o documentário não abre mão da inclusão dessa sequência, que ocupa mais de dois minutos da totalidade do filme e tem uma música composta especialmente para ela. Longe do urbano e da correria do trabalho e da feira, *Sulanca* destaca um ambiente onde as pessoas se encontram e se relacionam tanto entre si quanto com aquele espaço. A imagem das mulheres lavando roupa no rio de forma coletiva destoa das imagens individualizadas das sulanqueiras em suas casas, e pela primeira vez vemos crianças fora do âmbito do trabalho. Outras relações além daquelas com as quais já estamos familiarizados são, portanto, formadas e é no reconhecimento dessa variedade, das maneiras diversas de vínculo com a cidade, que o documentário tem interesse.

Quanto aos moradores, Mesel também demonstra uma vontade em documentar personagens destoantes. Logo após a música do Joca Barbeiro, Mesel apresenta duas mulheres que destoam da narrativa da sulanca, expondo uma pluralidade de perspectivas e vivências da cidade de Santa Cruz que vão de encontro à pressão social presente na cidade e ao preconceito, aludindo à canção de França. Uma delas é uma mulher que supomos ser roceira (figura 19). Seu primeiro plano é um detalhe das mãos colocando pólvora em uma espingarda, valendo ser lembrado que planos detalhes de mãos percorrem todo o filme, mas sempre de mãos na máquina de costura. A voz de tom ríspido começa em *off*: “Santa Cruz do Capibaribe é a terra da sulanca, porque todo mundo aqui só trabalha se for sulanca. É homem, mulher e tudo. Tenho minha roça [...] e planto de tudo. [...] Eu não gosto mesmo de costurar, eu gosto mais é de andar no mato com a minha espingarda”. O contraste dessa personagem com todas as outras de *Sulanca* vai além da tentativa de uma representação mais heterogênea e complexa da população que compõe a cidade de Santa Cruz, entrando também em uma discussão sobre expectativas de gênero. A sua presença no documentário desafia os estereótipos de sexo em um lugar que vive de um trabalho estereotipadamente feminino, renovando as possibilidades para outras profissões, outras habilidades e outros gostos.

É o caso também da mulher caminhoneira. De acordo com ela, essa não é a sua profissão, mas viaja porque gosta e porque acha bonito. O filme não nos dá a informação de qual é a sua profissão verdadeira e sua participação é muito breve para descobrirmos, porém não deixa de chamar a atenção. Mesmo que possamos fazer a suposição de que talvez essa mulher até seja sulanqueira, ao ocultar a informação, a identidade que a personagem escolhe como a mais marcante da sua personalidade é preservada e respeitada. O trabalho não a define, gostar de viajar de caminhão sim e, portanto, o documentário a representa dessa maneira, adicionando camadas mais diversas aos moradores da cidade e também às mulheres, já que ser

caminhoneira, assim como caçar, são atividades consideradas masculinas. Nesse sentido, não só a população santacruzense como também o próprio conceito de feminino dentro daquela comunidade ganha uma representação mais complexa, não esquecendo ainda das inversões de papéis de poder na família e no trabalho que as mulheres adquirem no contexto da sulanca.



Figura 19. Mulher caçando destoa do trabalho caracteristicamente feminino com a costura, que domina a economia de Santa Cruz do Capibaribe. Captura de tela de *Sulanca* (Kátia Mesel, 1986).

Por fim, não podemos desconsiderar a própria vontade de Mesel em registrar o período próspero da sulanca e, sobretudo, da sua feira, como manifestações culturais de grande importância para a cidade de Santa Cruz. O progresso acelerado da região também coloca a sulanca e todos os elementos que giram ao seu redor em constante mudança e nada garante a permanência da sua existência. Nesse sentido, é com muito cuidado que o documentário transforma tempo e local em memória, filmando minuciosamente diversos ângulos da feira, as cores e peças da moda, os personagens que se espalham pela cidade, o processo de confecção e as relações afetivas que a população, principalmente as mulheres, adquire com a sulanca.

Com aparições frequentes em diversos momentos do filme, a feira também é o momento chave que o encerra. Dessa vez, acompanhamos os vendedores de sulanca montando as barracas e colocando cuidadosamente a mercadoria em exibição ainda na madrugada. Acompanhamos paralelamente a chegada dos visitantes a Santa Cruz, agrupados em ônibus e hotéis. Assim, *Sulanca* consegue discutir de forma um pouco mais extensa a questão da fiscalização, já que

são os viajantes que compram e revendem a sulanca em outras cidades e estados que são os mais prejudicados. É possível ver que os revendedores se constituem tanto de homens quanto mulheres, mas o filme busca depoimentos sobre a fiscalização nas mulheres, sempre incluindo a cidade de onde vieram e o tempo de viagem gasto, valorizando também essa forma exaustiva de trabalho. A fiscalização é abusiva e as horas viajadas são longas, de oito a treze horas de ônibus, mas o documentário não entra tanto nessa última questão como uma dificuldade, mas sim como algo que amplifica a importância da sulanca para um nível nacional e, portanto, valoriza o trabalho das sulanqueiras.

Além das vozes cansadas dos depoimentos, os planos que vemos também corroboram com um tom melancólico dessa etapa inicial da feira. Pessoas cansadas sentadas em cadeiras no meio da rua, um casal que dorme debaixo de uma barraca ou viajantes tentando descansar dentro do ônibus são alguns exemplos. Quando finalmente amanhece e se inicia a última sequência do filme, o tom muda. A mudança é anunciada pela última canção de França, sobre planos aéreos da feira que se estende verticalmente por toda a rua, enquanto ao fundo o sol nasce: “O frio comendo solto / Brincando por baixo das bancas / É a hora e a vez da sulanca / na procura da confecção / Vendida por cima da madeira ou até jogada no chão (2x)”. Vemos novamente a agitação e cores vibrantes das barracas com as quais estávamos acostumados até então e a música animada na banda sonora auxilia o retorno do sentimento acolhedor da feira. A entrevista com o prefeito é retomada em *off*, da qual destacamos um trecho:

[...] nós temos mais de vinte mil máquinas industriais [...] Que se essas máquinas fossem colocadas num galpão, seria a maior indústria de confecção do mundo. [...] temos uma renda familiar invejada. É porque é renda familiar, onde trabalha a mulher, o marido e as crianças. Por que cresceu? Porque recebe ajuda dos bancos, do município e do governo do estado. Nenhum pobre cresce sendo acossado, atacado por impostos e sem ter também uma comercialização perfeita, que é sem o intermediário.

Essa fala reforça os conceitos básicos que o filme vinha construindo em relação à sulanca. A individualização do trabalho como característica da produção de sulanca, a importância da mulher no trabalho e as novas posições que ocupa como chefe de família e chefe do próprio negócio, sendo citada primeiramente na renda familiar e como categoria própria, enquanto o homem é mencionado em relação ao vínculo civil que possui com a mulher, e a valorização da “comercialização perfeita”, “sem o intermediário”.

O último depoimento de *Sulanca* é dado pelas irmãs sulanqueiras já idosas, agora apenas em *off*, e assim o documentário se encerra retomando seu começo, lembrando que são as mulheres de Santa Cruz que se fixam as raízes da sulanca. Na imagem, em plano já descrito

anteriormente, as sulanqueiras carregam máquinas de costura antigas na cabeça em homenagem a essas raízes. As irmãs dizem que “Se hoje a gente tem quatro ou cinco casas, todo mundo confia, né? Agora o que a gente quer saber é quando começou!”, e referenciam as primeiras dificuldades, valorizando o esforço e a perseverança de continuarem trabalhando. Por fim, a música de França continua. É ela quem encerra a feira (“O ponteiro marcando dez horas / some de vez a multidão”), o seu último verso não deixa dúvidas da importância da sulanca para a sobrevivência de Santa Cruz, que “descansa esperando novamente a feira” e, assim, como *Marias da castanha*, o filme *Sulanca* registra todo um ciclo que sempre se repete.

Vimos tanto na introdução como no corpo deste capítulo o quanto os documentários analisados estavam em diálogo com o seu contexto. A década de 1980, sendo marcada por mudanças significativas no universo do trabalho, principalmente para a mulher trabalhadora, teve suas discussões refletidas nesses filmes. Retomando o texto da socióloga Paola Giuliani, a participação ativa da mulher na organização política dos sindicatos e de movimentos dos trabalhadores desencadeou discussões e reivindicações nas quais o ponto de partida era o encontro entre o cotidiano doméstico e o trabalho:

Para as trabalhadoras é necessário rever a maneira como seus diversos papéis são exercidos: os papéis de esposa, de mãe, de filha, de organizadora do orçamento doméstico, de provedora, de profissional competente. São questionadas as atribuições domésticas e extradomésticas típicas de homens e de mulheres; o papel de mãe e do pai são confrontados; assim como as responsabilidades da esposa, da chefe de família, da dona de casa, da educadora e da militante sindical. (GIULIANI, 2004, p. 651)

Assim, mais do que sobre o trabalho em si, *Mulheres da terra*, *Marias da castanha* e *Sulanca* refletem sobre os múltiplos papéis que a mulher trabalhadora desempenhava no seu dia a dia, e como esses papéis já se encontravam em processo de transformação.

Em *Mulheres da terra*, questiona-se a sobrecarga dos diversos papéis que a boia-fria é obrigada a incorporar, intensificada pela grande quantidade de filhos, a situação de fome e a violência doméstica. Assim, em meio a tanta miséria, o filme de Marlene França coerentemente não abre espaço para outras esferas do cotidiano das trabalhadoras rurais que mostra, concentrando-se em problematizar principalmente o confinamento dessas mulheres a identidades das quais, enquanto assalariadas, não conseguem se desassociar.

Por mais que *Mulheres da terra* tenha um interesse muito grande na atuação política das boias-frias, essa atuação é mais participativa juntamente com os outros trabalhadores do que de liderança. O documentário dialoga, portanto, de forma extremamente próxima com o

movimento dos trabalhadores rurais, que considerava primordial o problema da classe trabalhadora e secundárias as diferenças de gênero, advogando pela união de trabalhadoras e trabalhadores em prol de uma luta comum: a luta pela posse de terra. Não havendo nenhuma demonstração prática da vida política, pública ou sexual dessas trabalhadoras, o filme opta por uma construção de espaços limitantes, onde tanto o ambiente doméstico quanto o local de trabalho são claustrofóbicos e violentos. É na exacerbação negativa desses espaços e das vivências no seu interior que *Mulheres da terra* encontra a possibilidade de incitação da rebelião e, conseqüentemente, de mudança.

Já *Marias da castanha* inclui a organização política das quebradeiras de forma visual e sonora na sua composição. A ausência do homem ativo em todo o documentário e a cena em que as mulheres se reúnem para rememorar, coletivamente, a tomada da terra onde vivem, indicam uma liderança política feminina naquele ambiente. Enquanto em *Mulheres da terra* existia uma problematização do acúmulo dos papéis desempenhados pelas boias-frias, em *Marias da castanha* esses papéis já são mostrados no meio de um processo de transformação. Assim, as quebradeiras de castanha-do-Pará continuam exercendo suas atribuições operárias, maternas e domésticas, mas o filme constrói outros aspectos de vivência no cotidiano dessas mulheres. Não mais confinadas ao estereótipo santificado de mãe e esposa, as trabalhadoras de *Marias da castanha* também são mostradas em contato com a sua sexualidade, com o lazer, com os seus pares e seus filhos. A própria maternidade adquire um outro sentido que não aquele de sobrecarga, existindo um lado que é visualmente afetuoso, tanto pelo quadro preenchido de crianças livres e sorridentes, quanto pelo contato físico entre mães e filhos, avós e netos.

*Sulanca*, por não estabelecer uma relação negativa com o trabalho que retrata, pode parecer desconectado com o contexto da mulher trabalhadora que apresentamos. As problematizações dos papéis femininos, tanto no âmbito doméstico quanto no trabalho, são pequenas se comparadas aos documentários anteriores e a organização política e coletiva, das mulheres ou até mesmo dos trabalhadores no geral, é inexistente. Na verdade, *Sulanca* se apresenta como o registro de um lugar onde esses papéis já foram parcialmente modificados. A “revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe”, como diz o próprio título do filme, coloca a mulher como provedora do sustento da família, como dona da própria empresa e, principalmente, como a responsável pela prosperidade da cidade. A maternidade não é tão presente ou, ao menos, não é mostrada como um aspecto que ocupe ou dificulte a rotina das sulanqueiras, e a sexualidade e o lazer também estão colocados. Isso não significa que o documentário não problematize, por vezes, a permanência de uma mentalidade patriarcal e, portanto, de certos papéis tradicionais femininos.



## Capítulo 2 – A mulher marginalizada

Com o processo de redemocratização no final dos anos 1970 e início da década de 1980, diversos movimentos sociais puderam se reorganizar politicamente em torno das suas pautas específicas. Foi nesse período transicional que as mulheres encontraram espaço para discutir e reivindicar objetivos particularmente feministas, ao mesmo tempo que:

outras forças sociais adquirem visibilidade no país, trazendo, com maior expressão, a defesa dos povos indígenas, do meio ambiente, dos direitos sexuais e a interseccionalidade entre gênero e raça para a área pública, ressaltando essas pautas na agenda política do país. [...] Após anos de divórcio entre a sociedade civil e o estado, a agenda dos direitos humanos e da igualdade das mulheres já não ecoava tão somente nas ruas, posto que feministas davam um primeiro passo em direção ao estado... (PITANGUY, 2019, p. 84)

Para a socióloga Jacqueline Pitanguy, o contexto privilegiou a atuação e articulação entre o movimento das mulheres e o Estado, resultando, em 1985, na criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), órgão federal autônomo que tinha como intuito assegurar os direitos femininos na nova Constituição. As demandas do CNDM abrangiam o acesso da mulher rural à titularidade de terras, a gratuidade dos métodos contraceptivos, a discriminação das estatísticas por sexo, raça e cor, além da criação de delegacias e albergues especializados. (PITANGUY, 2019) Esses são apenas alguns exemplos que refletiam o engajamento ativo dos grupos feministas com outros grupos sociais, como parte da compreensão da vivência feminina como algo plural e multifacetado, que abarcava mulheres fora do escopo branco de classe média. Assim, o período da década de 1980 envolve um primeiro passo à legitimação de outras vivências junto às políticas públicas e ao âmbito da representação, incluindo aquelas de figuras marginalizadas. Nesse sentido, este segundo capítulo se debruça sobre a análise de dois documentários que se inserem no contexto aqui exposto, através do protagonismo de diferentes tipos de marginalização feminina: em *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (1986), de Maria Inês Villares, o filme lida com as questões da mulher presidiária, enquanto *Mulheres da Boca* (1982), de Cida Aida e Inês Castilho, da prostituta.

O texto de Jacqueline Pitanguy (2019) já mencionava a reivindicação por delegacias e albergues especializados em atender às necessidades específicas das mulheres, remetendo a uma preocupação do movimento feminista em acolher tanto a vítima quanto a infratora. O documentário de Villares se insere no amplo e ramificado debate que reivindicava mudanças no sistema carcerário brasileiro, sobretudo no que dizia respeito à humanização da pena e

alternativas à prisão. (GONÇALVES, 2017) Ao registrar o cotidiano das detentas em regime semiaberto da Penitenciária Feminina de São Paulo, a diretora centraliza a discussão das penas alternativas e humanizadas, ao mesmo tempo em que dá espaço para as experiências e demandas de um grupo extremamente marginalizado.

Já *Mulheres da Boca*, ao focar na mulher prostituta ainda no início dos anos 1980, se articula a um movimento que dava seus primeiros passos em direção à visibilidade midiática e política, já que, como afirma Aparecida Fonseca Moraes (2020), foi apenas no fim da década que novas ideias sobre a prostituta passaram a circular nos meios de comunicação, nas organizações governamentais e no meio acadêmico e artístico. Ainda assim, Moraes atenta para o horizonte político e simbólico instaurado no processo de redemocratização do país, que permitiu que a discussão acerca da prostituição avançasse. Para ela, é preciso considerar “a diversificação das lutas pelo reconhecimento de direitos sexuais e, principalmente, a articulação dessas lutas com a reorganização de movimentos homossexuais e com a manifestação de novas identidades coletivas”. (MORAES, 2020, p. 257) É na chave de visibilizar uma percepção mais complexa da prostituta que o documentário de Aidar e Castilho se desenvolve. Na zona do baixo meretrício do centro de São Paulo, onde também se localizava o polo de produção cinematográfico da Boca do Lixo, *Mulheres da Boca* traça um paralelo entre o universo da prostituição e os filmes eróticos da Boca, permitindo uma desmitificação, através de uma estratégia que mistura realidade e ficção, dos estereótipos que envolvem a figura das prostitutas, enquanto também faz denúncias contundentes acerca da condição exploratória e violenta que elas vivenciam em seu cotidiano.

Importante mencionar ainda que *Como um olhar sem rosto* e *Mulheres da Boca* não são os únicos documentários do período que tratam de figuras marginalizadas. Sobre mulheres presidiárias conseguimos encontrar apenas o média-metragem *Pena prisão* (Sandra Werneck, 1983), enquanto a temática da prostituição já é um pouco mais explorada em outros dois filmes, os vídeos *Beijo na Boca* (1987) e *Meninas* (1989), ambos de Jacira Melo. Entretanto, outros grupos aparecem como foco na filmografia, como é o caso de *A dama do Pacaembu* (Maria Luísa Leal e Rita Moreira, 1983), retrato de uma moradora de rua, além de uma série de documentários sobre crianças abandonadas, como *Maria da Penha* (Norma Bengell, 1980), *Flor cinzenta* (Aurora Duarte, 1981) e *Crianças abandonadas* (Tânia Quaresma, 1989). Cabe também a menção ao vídeo *Crianças autistas* (Lucila Meirelles, 1989)<sup>30</sup> fora do escopo do

---

<sup>30</sup> *Crianças autistas* (Lucila Meirelles, 1989) está disponível no canal da diretora do Vimeo: <https://vimeo.com/53683480>. Acesso em: 31 de outubro de 2020.

abandono, mas ainda preocupado com um grupo que também é muitas vezes marginalizado. Além desses, o racismo e a marginalização da população negra também aparecem frequentemente nos filmes e merecem destaque. Alguns exemplos são: *Mulheres negras* (Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986), curta-metragem que foca na discriminação de mulheres negras, *Se o Rei Zulu já não pode andar nu* (Maria Lúcia Silva e Rita Moreira, 1987), filme que conta com relatos de episódios racistas no Brasil, *A cor do sexo* (Márcia de Almeida e Sandra Tavernari, 1989)<sup>31</sup>, sobre o preconceito racial nos relacionamentos sexuais e afetivos, e *A raça na praça* (Rita Moreira, 1989)<sup>32</sup>, vídeo que denuncia a repressão policial contra negros, sobretudo crianças, entre outros.

### 2.1. A presidiária: *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (Maria Inês Villares, 1983)

O documentário *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*<sup>33</sup> é um média-metragem de trinta e dois minutos de duração, filmado em 16mm no Presídio de Mulheres de São Paulo, localizado no bairro do Carandiru. O filme se propõe a registrar o cotidiano das detentas que cumpriam pena em regime semiaberto, com o intuito de discutir, através de entrevistas com especialistas e também das próprias presidiárias, a eficácia desse tipo específico de regime, que visa sobretudo a ressocialização gradual das presas.

*Como um olhar* é o terceiro filme dirigido por Maria Inês Villares e o primeiro que realizou fora do ambiente universitário da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, onde se formou no curso de Cinema em 1978. Seu primeiro filme foi o curta documentário *Circulando* (1976) (figura 20), que faz um retrato das atividades do circo Bandeirantes em passagem pela cidade de São Paulo. Depois, realizou a ficção *Tamo ino* (1977), também curta-metragem que discute a migração de trabalhadores rurais para a cidade através do personagem José Pérsio. Villares também aparece como integrante da equipe de realização do documentário *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979), juntamente com Olga Futemma e Renato Tapajós.

Após *Como um olhar* ainda realizou *Meninas de um outro tempo* (1986), seu último filme, que também analisaremos no próximo capítulo. Ambos foram produzidos pela Tapiri

<sup>31</sup> *A cor do sexo* (Márcia de Almeida e Sandra Tavernari, 1989): <http://bit.ly/acordosexo>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

<sup>32</sup> *A raça na praça* (Rita Moreira, 1989) está disponível no canal da diretora do Youtube, bem como toda a sua produção em vídeo: <http://bit.ly/ritamoreira>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

<sup>33</sup> O documentário *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* pode ser visto no site do Museu da Imagem e do Som (MIS): <https://bit.ly/aspresidiarias>. Acesso em 15 de junho de 2020.

Cinematográfica, produtora de *Futemma* e *Tapajós*, e financiados pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo através do Prêmio Estímulo. Além da direção, Villares também trabalhou como montadora em filmes como *O último voo do Condor* (Emílio Fontana, 1982), *Terceiro milênio* (Jorge Bodanzky, 1982) e *Nasce uma mulher* (Roberto Santos, 1983), e como assistente de direção em *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1981). Villares e Olga Futemma trabalharam bastante juntas em algumas produções, incluindo nos seus respectivos filmes. Villares foi assistente de direção em *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (Olga Futemma, 1986), enquanto Futemma trabalhou como assistente de direção em *Como um olhar sem rosto* e argumentista em *Meninas de um outro tempo*. Em *Como um olhar* também assinou o roteiro ao lado de Villares e a montagem juntamente com Beth Ganymedes, enquanto Zetas Malzoni ficou responsável pela direção de fotografia.



Figura 20. Bastidores de *Circulando* (Maria Inês Villares, 1976). Banco de Conteúdos Culturais – Cinemateca Brasileira.

*Como um olhar sem rosto* se inicia através do som. Sobre os créditos em tela preta, ouvimos passos pesados caminhando. A primeira imagem é um plano do portão do presídio que se fecha, causando um barulho seco. Alguém, que não vemos o rosto, tranca o portão, enquanto a câmera permanece do lado externo. O título do filme aparece e, juntamente ao som dos passos, ouvimos agora outras trancas. Villares então constrói uma pequena sequência de janelas vistas de dentro, que são intercaladas com cartelas de crédito. Um plano em particular mostra uma

boneca pendurada na janela pelos braços, em que o corpo é posicionado tal como se olhasse para fora. Na banda sonora, os passos e as trancas cessam e são substituídos por vozes de mulheres em diálogos recortados, não permitindo que entendamos bem o que dizem. Chama a atenção, entretanto, a textura das vozes em eco, que remete ao ambiente fechado e vazio da prisão.

Terminado os créditos, a sequência se encerra com dois planos: no primeiro, uma carcereira abre outro portão, permitindo a entrada de uma detenta. Pela luz, o ambiente ainda é externo e a câmera ultrapassa o portão acompanhando a mulher. Depois, mais um portão é aberto, dessa vez nas instalações internas, onde podemos ver pelas grades de ferro um corredor cheio de portas. A detenta e a carcereira entram, mas a câmera, agora fixa, não cruza os limites das grades.

Essa sequência inicial de apresentação do presídio serve a um propósito bastante específico em termos de construção fílmica: os portões e as janelas não delimitam apenas os espaços internos e externos, mas também demarcam rigorosamente quem pertence a esses espaços. As presas, sujeitas ao confinamento, olham para fora, enquanto Villares e sua equipe de filmagem, que podem entrar e sair, olham para dentro. Essa relação dicotômica de olhares, melhor representada pela boneca pendurada na janela, também incute uma posição ética do documentário em afirmar a abismal diferença social entre diretora e detentas, diferença esta que recai nas formas de representação do documentário. Villares, que é de fora, só pode falar a partir dessa perspectiva. Nesse sentido, é importante que consigamos ver o poder de escolha que a câmera, ao contrário das detentas, possui: o portão se tranca, mas a câmera fica para fora. Nas instalações internas, o portão se abre, mas a câmera não ultrapassa as grades.

Esther Hamburger (2005), ao discutir a disputa pelo poder dos meios de representação de figuras marginalizadas, traz o exemplo do livro de Drauzio Varella, *Estação Carandiru* (1999), posteriormente adaptado para o cinema por Héctor Babenco. Varella faz um relato do cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo, onde havia realizado trabalho como médico voluntário desde 1989. Para Hamburger, o relato de Varella “não pode ser considerado um relato plenamente ‘de dentro’, na medida em que o médico fazia um trabalho voluntário entrando e saindo todos os dias.” (HAMBURGER, 2005, p. 212) As delimitações dos espaços do presídio tornam-se, portanto, também delimitações de olhar. Mesmo que Varella tenha participado ativamente do cotidiano dos presos, sua perspectiva sempre foi e sempre será de alguém de fora da experiência social de ser presidiário. Na mesma direção aponta a sequência inicial do documentário de Villares, que demarca, através da atitude da câmera, a posição social

privilegiada da diretora, enquanto também atesta que é dessa posição que irá emergir o olhar do filme.

Para Bill Nichols (1997), assumir a equivalência de olhares entre câmera e realizador é fundamental para compreender as posições éticas, ideológicas e, no caso de *Como um olhar sem rosto*, também sociais daqueles quem detém o poder de representação:

Os principais indicadores de posição, ou de lugar ocupado, são o som e a imagem que são transmitidos para o espectador. Falar do olhar da câmera é [...] mesclar duas operações distintas: a operação mecânica e literal de um dispositivo para reproduzir imagens e o processo humano e metafórico de olhar o mundo. Como máquina, a câmera produz um registro indicativo do que entra em seu campo visual. Como extensão antropomórfica do sentido humano, a câmera revela não só o mundo, mas as preocupações, a subjetividade e os valores de quem a opera. O registro fotográfico (e sonoro) oferece um traço da posição ética, política e ideológica de quem o usa, assim como um traço da superfície visível das coisas. [...] O estilo, nesse sentido, está intimamente ligado a ideia de um ponto de vista moral. (NICHOLS, 1997, p. 119)<sup>34</sup>

Como veremos, o filme de Villares irá trabalhar o tempo todo em sua estrutura com a dinâmica “dentro/fora”, justamente por ser uma dinâmica já presente na própria estrutura física do presídio, assim como nas relações que emergem desse local.

Demarcado o espaço físico e social do filme em relação às detentas, o documentário expõe três entrevistas em sequência. Primeiro vemos a diretora da penitenciária, Dra. Suraia Daher, introduzida por uma cartela com seu nome e função. Em seu depoimento, Daher fala brevemente sobre o surgimento da instituição, que era administrada nos primeiros anos pelas Irmãs do Bom Pastor D’Angers segundo “preceitos religiosos”, incorporados na proposta atual do presídio de “se estabelecer um trabalho de cunho humanista, cristão, mas de natureza técnico-científica.” O depoimento é seguido por uns poucos planos. Na cozinha, duas mulheres cortam uma grande quantidade de carne crua e amolam a faca. No pátio, outra varre o lixo do chão enquanto a música “Sem você não viverei”, do músico pernambucano Ovelha, toca no rádio. Por fim, um plano aberto mostra o saguão do presídio praticamente vazio, exceto por uma mulher que está debruçada sobre a mesa ao centro. Essas imagens simbolizam a brutalidade da vida na cadeia, enquanto também dissertam sobre a solidão desoladora à qual as

---

<sup>34</sup> Tradução da autora. No original: “Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador. Hablar de la mirada de la cámara es [...] mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas. [...] El estilo, en este sentido, está íntimamente ligado a la idea de un punto de vista moral.” (NICHOLS, 1997, p. 119)

detentas são submetidas quando presas. Nesse sentido, são imagens que contrastam com uma ideia humanista do presídio, que apontam, através da montagem, incoerência e insinceridade no discurso da diretora. Importante também destacar que em nenhum momento vemos os rostos das presidiárias. O filme então nos apresenta à dona Elvira, guarda do presídio, que fala sobre sua relação com as “meninas”:

Elvira: Eu procuro sempre... pra que elas não fiquem tão nervosas, porque revoltadas elas são mesmo, né?

Maria Inês Villares (em *off*): Qual é a sua função?

Elvira: Guarda de presídio, minha função é essa. Posso ter mil problemas na minha casa, mas do portão pra dentro eu não trago pras meninas aqui não. Duas detentas pediram pra mim, falaram assim “ah, dona Elvira, me leva na santa. Quero levar flores pra ela e fazer um pedido.” Aí, junto com elas eu rezei. Elas fizeram o pedido, que é a liberdade que elas querem, né?

A imagem que temos de Elvira é interessante. A câmera a enquadra lateralmente, de modo que ao fundo conseguimos ver a porta de uma das celas do presídio, demarcando novamente a ocupação dos espaços. Sua fala corrobora com a sua posição “de fora”, quando diz que “do portão pra dentro” não traz os problemas de sua casa. Assim, a Elvira, ainda que trabalhe dentro da instituição, é dada a possibilidade de separar as duas realidades, a de dentro e a de fora do presídio, enquanto para as detentas essa possibilidade não existe. Esse aspecto é particularmente significativo para o documentário, que tem a proposta de discutir o regime semiaberto, em que as presas transitam nos espaços externos durante o dia, mas por não serem realmente livres, são sempre “de dentro”, sujeitas o tempo todo ao confinamento.

Enquanto Elvira relata o pedido das detentas, a câmera se volta para a área externa da instituição, onde podemos ver um jardim com uma grande estátua ao centro. Depois, vemos um plano médio da estátua, que é a santa a qual Elvira se refere, com flores depositadas em seus braços. A câmera se move para o lado, mostrando o prédio do presídio ao fundo, cercado por grades. Elvira, ao relatar que levou as detentas até a santa, também acaba informando como o espaço externo para as presidiárias é limitado e mediado. O pedido, “que é a liberdade que elas querem”, conclui o raciocínio que está em jogo no regime semiaberto: as detentas podem ir para fora, mas não são de fora, não são livres, e é esse tipo de liberdade que almejam.

Com o final do depoimento de Elvira, o filme chega aos oito minutos, sem que nenhuma entrevista com as presidiárias seja inserida. Em vez disso, vemos a já citada diretora, a própria Elvira e, depois, a assistente social. Todas essas mulheres são profissionais do sistema penitenciário e, assim como Drauzio Varella em *Estação Carandiru*, transitam entre ambos os espaços, dentro e fora. Ou seja, estão em contato direto com as detentas, conhecem as

adversidades da profissão e têm conhecimento técnico e generalizante sobre elas, mas não são, efetivamente, pertencentes ao grupo presidiárias. Assim, o documentário cria uma estratégia de organização dos depoimentos em que, primeiro, ouvimos *sobre* as presidiárias e só depois entramos em contato direto com as suas experiências pessoais. No caso específico de Elvira, seu papel enquanto entrevistada é ser reconhecidamente próxima às detentas, mas sem ser realmente uma delas, e é justamente essa relação que legitima seu depoimento. Refere-se às presas como “meninas”, o que dá um aspecto de intimidade com elas. Diz que “elas são revoltadas mesmo”, deixando implícito que é a condição de presidiária que deixa as mulheres revoltadas e não que são revoltadas por natureza, o que é confirmado logo depois, quando relata o episódio da santa, do desejo pela liberdade. Elvira, portanto, humaniza as detentas e cria, antes mesmo que possamos ouvir qualquer uma delas, um sentimento de empatia nos espectadores em relação a essas figuras.

Esse efeito empático também é alcançado pelo viés imagético, que recorre, inclusive, ao imaginário moral cristão, quando vemos o plano em leve *contra-plongée* da estátua da santa com as flores nos braços. Para reforçar ainda mais o sentimento, a sequência se encerra com a música “Dida”, de Joan Baez, quando a guarda fala da liberdade. A música, que é suave e melancólica, acompanha o próximo plano, um *travelling* lateral de duas mulheres caminhando na calçada, externamente a um prédio. Pelas imagens seguintes, sabemos que uma delas é presidiária em regime semiaberto indo receber uma visita, enquanto a outra é a assistente social da instituição que a acompanha. Elas param no portão e entram, e a próxima entrevista começa em *off*.

Quem fala é a assistente social, que aparece logo no plano seguinte, uma mulher negra relativamente jovem, culta e de postura politicamente engajada. Ela será a única figura recorrente ao longo do documentário e todos os seus depoimentos serão dados na mesma configuração: plano médio frontal, às vezes com *zoom in* em seu rosto e entrecortado com outras imagens do presídio e das presidiárias, que quase sempre se relacionarão com o conteúdo do que está sendo dito. Aqui, é importante ressaltar as diferenças entre a assistente social e as outras duas trabalhadoras do presídio. Enquanto é possível afirmar que dona Elvira contribui para uma imagem empática e dócil das presidiárias, nós não podemos deixar de notar que seu relato corrobora o falso discurso humanista-cristão da diretora, em que ambas apelam para o sentimentalismo religioso como solução para a realidade brutal das detentas dentro da cadeia. Por outro lado, a assistente social se porta de forma extremamente crítica ao sistema penitenciário, através de falas politizadas e conscientizadoras que enfatizam a necessidade de



mudança. Nesse sentido, não é de forma irrefletida que o documentário irá colocar o discurso da assistente social como reflexo da própria posição política.

Sua primeira fala informa o trabalho que realiza junto ao presídio, em que além de assistente social, também responde administrativamente como diretora do regime semiaberto. Qualifica, portanto, primeiramente seu conhecimento dentro da área do sistema penitenciário para, depois, defender a necessidade de legitimação do regime semiaberto:

A penitenciária feminina tem uma proposta de trabalho que é uma proposta sócio penal, de trabalhar da segunda fase do cumprimento da pena, que é o processo de reintegração social. Isso ainda de forma tutelada. Ou seja, as pessoas aqui ainda são presas e começam a conquistar alguns dos seus papéis perdidos pelo efeito da prisão. Quer seja o trabalho, os contatos com o meio. Em algumas cadeias públicas existem pessoas que saem, vão visitar família e até que trabalham. Só que isso fica com caráter de regalia. Então a diferença quando ela tá no semiaberto aqui é que é um direito da condenada, portanto ela pode brigar por isso, ela pode lutar por isso. E a gente realmente não acredita que a gente tenha convencido da necessidade da legitimação disso.

Enquanto ouvimos o depoimento da assistente social em *off*, sua imagem é entrecortada por alguns planos de detentas realizando atividades bastante cotidianas. Elas cozinham juntas, lavam roupas e recebem visita, mas em um ambiente completamente distinto daquele que vimos na introdução. O piso de concreto, os portões de ferro e os espaços escuros e melancólicos são substituídos pelo chão de taco, portas de madeira, móveis modernos, plantas e cômodos bem iluminados. Percebemos então que são instalações penitenciárias diferentes, ainda que o filme não explique em nenhum momento qual a diferença funcional entre elas. Importa para nós, entretanto, a constante demarcação do contraste entre os espaços, em que a câmera se demora, por exemplo, na mesa posta e farta de comida, na luz que entra pelas janelas ou na amplitude dos ambientes.

Assim, nessa primeira parte do documentário o interesse é construir o que seria a rotina das detentas no regime semiaberto, que passam a maior parte do dia realizando atividades obrigatórias fora do presídio. Nesse sentido, o filme se desloca para outros dois ambientes que compõem esse cotidiano das presidiárias, a sala de aula e o local de trabalho, definindo pouco a pouco como se dá efetivamente o regime semiaberto na sua proposta de reintegração social da detenta tal como a assistente social o defende.

Na sala de aula o filme se detém pouco, mas é a primeira sequência em que as detentas ganham maior destaque. A câmera, quase sempre em *plongée*, observa as presidiárias enquanto escrevem e leem em voz alta, escondendo seus rostos para focar nas mãos que seguram o lápis ou o cigarro. Esse mecanismo de esconder o rosto será um padrão na forma de filmar as

detentas, que serão apresentadas em planos ou extremamente próximos dos corpos, recortando-os em partes como mãos, bocas, ombros e pés, ou mais distantes, em planos das costas, laterais e *plongées*. Entretanto, quando as figuras mostradas não são presidiárias, os rostos são expostos, como a guarda de presídio, a assistente social e, no caso dos planos da sala de aula, a professora, que é enquadrada em um plano aberto, ao contrário das suas alunas. Ser sem rosto, como o próprio título do documentário já sugere, difere as presidiárias não só visualmente das outras figuras do filme como também subentende a circunstância social e penal na qual elas estão inseridas.

O documentário, preocupado com o debate da ressocialização da mulher presidiária, estabelece uma conduta ética em não comprometer a identidade das detentas no âmbito externo ao filme. Assim, o documentário as identifica como presidiárias dentro da sua estrutura, mas essa identificação não se estende para fora, a fim de não agravar sua exclusão social, enquanto as funcionárias da penitenciária não possuem uma legislação excludente que pese sobre elas e nem estão à parte do processo social. A identidade, portanto, manifestada através de ter ou não ter um rosto, é construída pelo filme para ser um elemento que também discursa sobre essas diferenças.

Quase dez anos antes, o documentário de Villares já apontava algumas das questões acerca da exposição da imagem de figuras marginalizadas no Brasil, estimuladas pelo surgimento de telejornais policiais nos anos 1990, como o programa *Aqui, agora*, que buscavam veicular reportagens e flagrantes de crimes. (HAMBURGER, 2005) Esse debate desencadeava análises não só na perspectiva da representação, presente em textos como “*Aqui, agora, o cinema do submundo ou o tele-show da realidade*”, de Ivana Bentes (1992) e “*Imagem traumática e sensacionalismo*”, de Fernão Ramos (1994), mas também pelo viés penal, como podemos inferir a partir de um artigo publicado em 1997 na *Revista de Informação Legislativa* pelo advogado e assessor jurídico da Assembleia de São Paulo, José Nabuco Galvão de Barros Filho:

O art. 1º da LEP [Lei de Execução Penal] assim estabelece como objetivo da execução criminal “a harmônica integração social do condenado”. Não obstante, entre as muitas razões para a frustração de tal objetivo, encontra-se a exposição do preso via TV. Após o cumprimento da pena, o indivíduo encontra enormes dificuldades para empregar-se, sendo impelido novamente ao crime. Ocorre um agravamento da pena decorrente da “divulgação desnecessária” da imagem do preso que, além de prejudicar o próprio indivíduo, atinge a segurança pública. Enquanto a sociedade não se preocupar em construir um sistema penal que propicie a reinserção social do preso, os alarmantes índices de criminalidade continuarão a crescer. Enfim, é preciso se conscientizar de que a segurança pública também depende do respeito aos direitos do detido. (BARROS FILHO, 1997, p. 172-173)

É claro que precisamos resguardar as diferenças entre programas de tv e documentário, sobretudo no que diz respeito à veiculação. Os programas de tv, de circulação ampla, possuem maior possibilidade de causar algum impacto na trajetória do presidiário, enquanto o documentário, restrito a espaços e públicos específicos, teria um tipo de repercussão mais limitada. Mesmo assim, é interessante que Villares utilize da não identificação das detentas como linguagem, embutindo no enquadramento a questão da dificuldade da ressocialização, principalmente porque é uma preocupação que as próprias presidiárias expressam, como em um dos depoimentos dado por uma delas na metade do filme:

Depois eu saio daqui de dentro e vou pedir emprego a uma firma e a primeira coisa que eles vão me pedir é antecedente, sabe? Então eu vou dizer que estive presa. Eu sou uma pessoa que eu sei, eu tô ligada que quando eu sair lá fora, meus amigos vão me apontar. Por que eles vão me apontar? Porque eu estive presa. Porque eu errei perante à sociedade, sabe? Pela qual a sociedade nunca mais vai me aceitar.

Nesse sentido, o depoimento revela que a exclusão da mulher presidiária já é legitimada no âmbito das relações sociais e penais, em que estar na cadeia por si só acarreta sua estigmatização. A responsabilidade ética que Villares toma para si como documentarista é, portanto, não interferir no processo de ressocialização da detenta. Carl Plantinga (2008), em discussão acerca da consequência ética que recai sobre a caracterização de indivíduos reais no documentário, coloca a diferença entre ficção e não ficção de forma que “não se pode prejudicar um personagem de ficção, mas as possibilidades de ferir uma pessoa real mediante sua representação fílmica são enormes.” (PLANTINGA, 2008, p. 48) Principalmente porque os personagens reais no documentário nunca serão representados em sua totalidade, mas sempre serão uma elaboração do realizador que “caracteriza-os à medida que constrói uma imagem e lhes fornece uma identidade”. (*op. cit.*) No caso de *Como um olhar sem rosto*, a identidade fornecida às mulheres do filme é a identidade de presidiária, a qual é, como vimos, altamente estigmatizada e fator de exclusão pela sociedade. A responsabilidade ética, portanto, se intensifica a tal ponto que Villares opta por não atribuir nenhum outro tipo de identificação a elas.

Depois da sequência da sala de aula, o documentário irá explorar a questão do trabalho no regime semiaberto e, para tanto, passará a palavra pela primeira vez para as detentas. Para marcar essa divisão, em que até então a perspectiva das entrevistas era de fora, o filme introduz a voz das detentas através da canção popular “Prisioneiro Zé”, de autoria desconhecida, cantada por uma delas *a capella* em *over*. No plano, vemos o prédio da penitenciária externamente.

Primeiro, apenas algumas das janelas são mostradas, uma delas tampada com lençol branco enquanto um braço descansa ao canto. Depois, através de um *zoom out*, vemos o prédio todo. A canção, originalmente cantada a partir de um ponto de vista masculino, é reelaborada pela detenta para o feminino, e diz:

Estava presa no xadrez quando me disseram ‘ca minha sentença ia ser um ano e seis  
mês / Dei um pulo, quase desmaiei pensando no malandro que eu mais amei / No  
domingo vinha visitar trazendo a boquinha para me beijar / Mas o malandro era um  
malandro de acordo / E eu pensando nele quase morro / Mas, seu juiz, não foi tão ruim  
assim / Fez qualquer coisa por mim.

Mariana Baltar (2007), ao aproximar documentário e melodrama, analisa as auto performances musicais dos personagens de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) como um elemento melodramático que intensifica as relações de intimidade estabelecidas, em que:

As passagens de performance musical dos personagens são uma das estratégias de  
exposição e apuração da intimidade fundadas numa ativação sensorial, e colocadas  
em momentos chave da narrativa, em que a performance musical sumariza a fala e a  
moral do personagem ou presentifica a própria sensação de intimidade compartilhada  
entre diretor e personagem. Num certo sentido, a auto performance musical constitui-  
se um símbolo melodramático pelo seu caráter de presentificação e de ativação  
emocional. (BALTAR, 2007, p. 250)

Ainda que diferente de *Edifício Master*, já que a canção que ouvimos no documentário de Villares é extra diegética, ou seja, nós não vemos a detenta performando a música em quadro, existe uma similaridade entre o uso da auto performance que Baltar exemplifica e o uso do mesmo tipo de mecanismo em *Como um olhar sem rosto*, sobretudo no sentido de “apuração da intimidade”. A música “Prisioneiro Zé” é também colocada em um momento chave e de muito significado para o documentário, porque é a partir desse momento que o espectador entrará em contato direto com o depoimento das detentas e, por consequência, do universo particular daquelas personagens. A canção funciona, portanto, como um elemento introdutório a esse universo, que recorre, além da voz “presentificada”, a uma correspondência entre a mulher presidiária fictícia da letra da canção e as mulheres presidiárias que o filme irá apresentar. Essa correspondência não emerge do sentido literal do que é cantado, mas de uma certa reelaboração da vivência da detenta em narrativa popular.

O primeiro local de trabalho das detentas que é mostrado é um pequeno galpão equipado com máquinas de costura, onde as mulheres confeccionam peças de roupa. Assim, o documentário se detém no movimento das mãos que trabalham com o tecido, seguindo o mesmo padrão de enquadramento que recorta os corpos das presidiárias em planos detalhes. Entre esses

planos, vemos a detenta que dá o primeiro depoimento do filme. Apenas seus lábios em *contre-plongée* são visíveis. Ela justifica porque trabalha:

Detenta: Eu trabalho o dia inteiro, tem minhas colegas de trabalho que trabalha também. Tem várias, tem gente o dia inteiro.

Maria Inês Villares (em *off*): Por que você trabalha?

Detenta: Eu trabalho pra distrair, não porque eu preciso. Eu não preciso de trabalhar, mas eu saio daqui [do presídio] oito horas da manhã, eu volto meio dia. Uma hora eu volto, cinco horas nós estamos de volta. Mas aí passou o dia. Já é hora de janta, já é hora de dormir e o dia acabou. Eu faço tricô, crochê, pinto, estudo, curso... já fiz curso de secretariado, datilografia, arquivista, secretária... tenho curso de pintura, tenho curso de tricô industrial, costura reta... tenho curso de camiseira e calceira, curso de padeira e confeitaria. Enfim... quase todos os cursos que a casa oferece eu tô fazendo.

O depoimento da presidiária é seguido por planos de mulheres costurando, cozinhando e datilografando, enquanto em voz *over* a assistente social complementa o relato da detenta:

Você pega [o presidiário] dentro do presídio, bota curso profissionalizante, primeiro grau, supletivo... e a tônica é “vamos ensinar um ofício, vamos dar uma profissão pra esse homem pra que ele não tenha como alternativa de sobrevivência a delinquência.” No entanto, quando ele sai lá fora, pesa sobre ele uma legislação que diz: “olha, a gente só estava brincando. Na verdade, você não vai trabalhar mais”.

Jean-Claude Bernardet (2003) identifica no documentário *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965) uma presença hierárquica de autoridade das vozes, em que no topo estaria a voz *off* do locutor, a fala de técnicos como locutores auxiliares e, por último, a voz da experiência que, no caso do filme de Capovilla, são os jogadores de futebol. Para Bernardet, a construção de *Subterrâneos do futebol* subentende que os depoimentos dos jogadores não podem ser considerados confiáveis, por isso precisa recorrer a médicos e técnicos para dizer a verdade. Um exemplo é quando o filme toca na questão da contusão para o jogador de futebol. Primeiro, o médico é entrevistado e, só depois, ouvimos o depoimento do jogador contundido. Assim, “Não parece haver dúvida de que a fala respeitável é a do médico por ser um técnico, não ameaçado pessoalmente pela contusão: de fora, ele veria a questão com isenção, ao passo que o jogador, por ser parte, é sujeito a reservas.” (BERNARDET, 2003, p. 51)

Salvo as diferenças entre o filme de Capovilla e *Como um olhar sem rosto*, a começar pela ausência de um locutor em voz *off* no último, poderíamos dizer que Villares também recorre à assistente social por sua posição de fora. Mais do que fazer um comentário imparcial, a fala da assistente generaliza e estende a experiência pessoal da presidiária tanto para além da categoria de gênero (“vamos dar uma profissão pra esse homem”), quanto para além dos muros do presídio. Dentro dele a detenta se especializa, fora essa especialização é desvalorizada. Nesse

sentido, a problemática da dificuldade de ressocialização da presa é ampliada através de outras experiências coletadas de egressos, ou seja, de presidiárias e presidiários que também se especializaram dentro da cadeia como a entrevistada, mas ao saírem vivenciaram o fracasso do processo de reintegração social. Mesmo que as detentas tenham consciência da estigmatização que irão sofrer na sociedade, como mostrado no depoimento citado mais a cima, a assistente social é a única que pode afirmar uma generalização do problema de forma concreta, já que é ela quem tem acesso privilegiado a esses dados. Pelo menos, esse é o mecanismo construído pelo filme, o qual será repetido diversas vezes, em que algumas falas das detentas serão amparadas pela fala da assistente social. Assim, de forma aproximada ao documentário de Capovilla, há também uma valorização da perspectiva generalizada, técnica e externa.

Entretanto, acreditamos que essa valorização não se dá por uma via de desconfiança da veracidade dos depoimentos das entrevistadas, como seria o caso de *Subterrâneos do futebol*, mas de uma consciência da possível estigmatização das presidiárias pelos próprios espectadores do filme. De forma comparativa, por exemplo, Bernardet aponta que Capovilla explicita a hierarquia de autoridade das vozes através da montagem, em que a fala do médico vem primeiro para nos dizer a verdade, e depois a do jogador, que confirma e ilustra a informação dada previamente. No caso de *Como um olhar sem rosto*, isso se inverte. Sempre ouvimos a experiência das presidiárias primeiro e, depois, a voz da assistente social aparece para confirmar, de forma generalizada, aquilo que foi dito. Se utilizarmos da mesma linha de pensamento de Bernardet, poderíamos dizer que Villares considera que as presidiárias tenham uma maior autoridade no que falam, mas justamente por serem identificadas como presidiárias, seus relatos podem ser invalidados por certa desconfiança de caráter advinda de estereótipos. A assistente social exerce, portanto, um papel de mediadora entre as detentas e o espectador.

Ainda nessa direção, poderíamos dizer que a assistente social também tem um papel de mediar as experiências internas e externas das detentas. Enquanto elas falam de dentro do presídio, a assistente social traz uma perspectiva de como o *status* identificador “presidiária” reverbera no âmbito social e profissional do mundo externo. Cabe também ressaltar nessa sequência que costurar, cozinhar, fazer trabalhos manuais e datilografar, são todos ofícios considerados femininos, o que reflete uma visão estatal em relação ao que a mulher presidiária deveria ser e corresponder tanto socialmente quanto dentro do mercado de trabalho.

Por fim, outro aspecto importante do depoimento a respeito do trabalho da presidiária é a sua verdadeira motivação em trabalhar. Ela não está interessada em se especializar, apesar de enumerar com certo orgulho a quantidade de cursos já feitos, mas sim na possibilidade de estar fora do presídio. Como já comentamos anteriormente, o documentário de Villares tem bastante

interesse na dicotomia entre os espaços internos e externos, seja ela física ou simbólica. No regime semiaberto, essa dicotomia é intensificada, já que as detentas têm o direito de transitar fisicamente nos espaços externos, mas simbolicamente estão sempre sujeitas ao confinamento.

Com o objetivo de emular o sentimento melancólico que as presidiárias sentem quando retornam ao encarceramento, Villares constrói uma pequena sequência em que a câmera atravessa os portões de entrada do presídio até o saguão, onde vemos não mais as mulheres trabalhando nos ambientes externos da cozinha ou da fábrica de costura, mas sim dentro do próprio presídio, esfregando o chão, limpando banheiro e varrendo. No primeiro plano da sequência, a câmera, que está na mão, aguarda um portão ser aberto. Quando o portão se abre e entramos no saguão do presídio a música “Amiga”, cantada por Maria Bethânia e Roberto Carlos, irrompe na faixa sonora. A música é essencial para o tom da sequência, tornando-a dramática e melancólica, sobretudo quando a câmera filma em *contra-plongée* as grades de ferro de um dos portões. A angulação, que coincide com um pico da música “Amiga”, dá ao plano um sentimento de impotência e tristeza. Entretanto, sem a canção a sequência não teria o mesmo impacto, já que as imagens que vemos após a entrada da câmera não são exatamente pessimistas, mas ao contrário. As presidiárias se encontram ativas, fora de suas celas e comunicando-se entre si enquanto realizam a limpeza, muito diferente dos corredores vazios e escuros da sequência inicial, por exemplo.

A letra da canção também ajuda reforçar o tom dramático. A música, que fala sobre um amor romântico não correspondido, não se relaciona literalmente com as imagens, mas os versos que ouvimos relatam um sentimento de abandono, de tempo perdido e da necessidade de recomeçar uma vida nova. Assim, esses sentimentos também podem ser compartilhados pelas presidiárias, que devido à estigmatização das suas identidades são muitas vezes abandonadas por amigos e familiares e quando saem em liberdade precisam encontrar maneiras de recomeçar.

Após essa sequência, ouvimos o primeiro de quatro depoimentos em que as mulheres relatam o crime cometido. Nesse primeiro relato, a presidiária conta com certo humor as facadas que deu em duas de suas conhecidas. Com bastante desenvoltura na narrativa, recontando os diálogos com as suas vítimas e as circunstâncias que levaram ao fato, a mulher gesticula e interpreta. A câmera a filma lateralmente em *plongée*. Ela está sentada na cama dentro da cela e olha para o lado oposto, provavelmente onde a diretora está inserida no extra quadro. O tom de banalidade da história é dado, além da forma de narrar da detenta, pela montagem, que insere um plano detalhe da boca de outra presidiária, como se ela também estivesse ouvindo a história. No começo, a boca permanece séria, mas conforme a narrativa da colega avança, forma-se um

pequeno sorriso que é logo contido. A detenta parece achar graça na história, mas, talvez consciente da câmera, tenta não expressar esse sentimento.

Há uma atmosfera de certa intimidade, tanto entre as duas detentas quanto com a equipe de filmagem, ainda que o sorriso descrito indique que essa intimidade com a câmera possui determinados limites. Outros três planos compõem o relato: uma estante de granito com diversos pertences, como roupas e esmaltes, uma das paredes da cela com a escrita “EU EI DE VENCER” (figura 2) e um contraluz de duas detentas (uma delas a própria entrevistada, enquanto ouvimos sua voz em *off*) que conversam com alguém no extra quadro. Transcrevemos aqui um trecho do depoimento:

Aí, quando ela deu um tapa no meu rosto... eu vou dizer uma coisa pra senhora, aí eu não sabia se tava no céu ou no inferno. Peguei uma faca de vinte e quatro polegadas e ao invés de correr... ela viu que eu tava louca. Não, ela abriu o peito assim, “vem matar, sua bruxa! Você não mata nem mosquito, aqui somos duas”. Aí eu entrei dentro da filha dela, entrei dentro dela e cortei mesmo.

Após o relato da facada, mais uma música cantada *a capella* por uma das detentas inicia na faixa sonora, dessa vez o samba-canção “Ai ioiô (linda flor)”, de Henrique Voegeler, Luiz Peixoto e Marques Porto. A música começa com o verso “Ai, ioiô / Eu nasci pra sofrer”, trazendo um sentimento de desalento às imagens, que perpassam por diversos ambientes dentro do presídio, focando sobretudo nas celas das detentas e em algumas de suas ações. Nas celas, vemos as paredes decoradas com frases escritas à mão, colagens feitas com recortes de revistas, caixas de cigarros e pôsteres. As paredes tornam-se assim lugar de expressão subjetiva das detentas, que se apropriam do espaço prisional (MACHADO, 2014) através de gramáticas e sensibilidades próprias (figuras 21, 22, 23 e 24). Além de apropriação do espaço, essas marcas expressivas também podem ser lidas como marcadores de tempo, já que por trás da tentativa de particularizar as celas existe o período de permanência da detenta dentro do presídio. A prisão perde seu caráter original de ocupação temporária e passa a ser um lugar onde o tempo da pena se acumula. Assim, a presença das palavras de fé e das fotografias no contexto do filme também acaba sendo um comentário sutil acerca do sistema judiciário, que toma a liberdade das detentas como reféns.





Figuras 21, 22, 23 e 24. Apropriação do espaço penitenciário pelas detentas. Capturas de tela de *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de Maria Inês Villares (1983).

O próximo depoimento se inicia em voz *over*, enquanto vemos uma sequência de planos bastante diversa. Uma mulher lê uma carta, outra segura um rádio portátil bem próximo ao rosto, duas se arrumam fazendo a sobrancelha e penteando os cabelos, e uma tira os sapatos de salto antes de entrar na cela, coloca chinelos e então volta para busca-los. Nesse bloco de imagens, a carta, o rádio e a preocupação com a aparência surgem como elementos mediadores entre as presidiárias e o mundo externo, que parecem tentar materializar, dentro de suas celas, a normalidade de fora. As fotografias, os pôsteres de celebridades e os escritos nas paredes também carregam esse tipo de conotação ao estamparem, seja através das estrelas de revistas, seja das palavras de fé, o desejo em serem livres. “Eu hei de vencer” e “Deus tarda, mas não falta” expressam essa perspectiva para o futuro, de superação do crime e também do tempo penitenciário. É importante mencionar ainda como essa sequência de planos explicita o interesse do documentário em destacar a noção de “feminilidade” como algo que está fortemente presente entre as mulheres presidiárias, que mantêm, mesmo no ambiente carcerário, as sobrancelhas e unhas feitas, os sapatos de salto alto, os brincos e colares. Esses

“ritos” femininos também não deixam de representar a vontade que emerge das detentas em recriar certo senso de normalidade no seu dia a dia, assim como os outros elementos presentes na sequência.

No depoimento que ouvimos em voz *over*, a detenta tem uma fala similar à primeira presidiária entrevistada pelo documentário, em que ainda que exista a possibilidade de sair da cadeia no contexto do regime semiaberto, esse “sair” não substitui a liberdade almejada:

Olha, vou falar uma verdade. Daqui... foi muito ruim, sabe? Porque a gente fica aqui dentro, né... tá certo que a gente tem um lugar pra sair, pra trabalhar, pra depois retornar novamente, a noite a gente tem a televisão, mas é uma coisa que é difícil, sabe? Pra gente mulher, eu acho. Agora eu não sei pras outras, mas pra mim eu acho. Em matéria de sexo, eu acho, sabe? Porque aqui tem várias meninas, até eu mesmo, sou uma que vive a base de remédio de tratamento de médico por causa de sexo. Eles vive me tacando remédio.

A primeira fala da detenta adiciona uma nova camada que caracteriza o ambiente opressor da prisão: o “tratamento médico” para o sexo. Nesse sentido, podemos lembrar o depoimento da diretora da penitenciária feminina no início do filme, em que a proposta de operação do presídio teria sido firmada com o intuito “de se estabelecer um trabalho de cunho humanista, cristão, mas de natureza técnico-científica.” Através dessa fala podemos supor que, mesmo que o presídio não seja mais administrado pelas Irmãs do Bom Pastor D’Angers, a proposta de trabalho da penitenciária feminina continua veiculada a certos preceitos religiosos da antiga administração, adicionando apenas a “natureza técnico-científica”. Em estudo a respeito da ação da Congregação do Bom Pastor D’Angers nos cárceres femininos da América Latina em meados do século XX, Bruna Angotti (2012) defende que tanto o Estado quanto a Congregação se beneficiavam da intervenção religiosa nos presídios:

No caso específico dos presídios femininos, idealmente a religião deveria ser eficaz na formação de uma mulher conveniente às expectativas do Estado – controlada, catequisada e moralmente sadia. [...] Ademais, considerando que o crime praticado por mulheres era percebido por vezes como da ordem do pecado, sendo, portanto, a transgressão traduzida como um ato pecaminoso, era na cura dessa alma pecadora que o tratamento carcerário deveria agir. Igualmente, o fato de a mulher criminosa ser tida como uma degenerada social, a quem faltava educação e ensinamentos de um “deve ser” mulher, o antídoto a ela prescrito era a regulação moral e a doutrinação do corpo desordenado. A prostituta, a vadia, a criminosa reincidente, e toda sorte de mulheres criminosas deveria ser levada a conter a sua sexualidade e a canalizá-la para a reprodução de uma família cristã. Quem melhor do que as freiras para ter o antídoto para esse mal moral? (ANGOTTI, 2012, p. 161-162)

Assim, conter a sexualidade das detentas, através de uma regulação do “corpo desordenado”, era um procedimento imbricado nos preceitos religiosos da Congregação, que

deixou a administração da Penitenciária Feminina de São Paulo apenas em 1977 (ANGOTTI, 2012), poucos anos antes da realização de *Como um olhar sem rosto*. A fala da detenta, portanto, se carregada de contexto, poderia apontar para a manutenção de práticas opressoras dentro da penitenciária, sobretudo na correção do que a instituição acreditaria ser comportamentos desviantes.

Depois da primeira parte do depoimento, vemos o rosto da detenta, uma mulher negra com um chapéu na cabeça. Ela é a única de quem conseguimos ter uma visão clara das feições, filmada em um primeiro plano frontal. Apesar de o filme não discutir diretamente acerca do perfil da população carcerária, não nos passa despercebido que tanto as entrevistadas quanto as mulheres que aparecem nas imagens são em sua maioria negras. Dentro da limitação da pesquisa, não encontramos dados acerca da população carcerária feminina na década de 1980, muito menos qual era o seu perfil, para que possamos fazer uma afirmação mais concreta em relação ao encarceramento de mulheres negras no contexto do filme. Entretanto, podemos dizer que em 2014, 68% das mulheres presas no Brasil eram negras, de acordo com dados do Infopen Mulheres<sup>35</sup>.

Quando o rosto da detenta aparece, seu depoimento continua, ainda relacionado ao tema da liberdade:

Eu quando caio na avenida só saio depois que tiver desmaiada. Ah, liberdade é bom, imagina que isso. Imagina a liberdade... a gente pode ir no samba a hora que quer, a gente pode pegar uma praia a hora que quer... Ave Maria! Como é bom, viu? Eu não vejo a hora.

A câmera então faz uma *pan* lateral para filmar as colagens na parede da cela, que envolvem imagens de carnaval, fotografias de celebridades nos desfiles, mulheres fantasiadas, etc. Ao final do depoimento, começamos a ouvir o samba-exaltação da Portela *a capella*, “Portela na avenida”, que termina em um plano da detenta que o canta. A câmera foca primeiramente em sua boca e depois desce para filmar suas mãos batucando no ritmo do samba.

No depoimento da detenta, a lógica do regime semiaberto é retomada. Ela diz primeiro que acha ruim estar na cadeia, complementando que “tá certo, a gente tem um lugar pra sair”. Depois, descreve a liberdade como “ir no samba a hora que quer”. Ou seja, as detentas têm lugar para sair, mas não podem sair a hora que querem. É esse direito de ir e vir, que é retirado no âmbito da prisão, que as presidiárias desejam. O regime semiaberto, ainda que mais flexível que o regime fechado, não consegue suprir esse desejo, já que, para as detentas, não importa

---

<sup>35</sup> “População carcerária feminina aumentou 567% em 15 anos no Brasil”. Disponível em: <https://bit.ly/30xovek>. Acesso em: 6 de agosto de 2020.

estar fora, o que importa é ser capaz de participar do processo social e cultural externo, de ir e voltar a hora que quiserem. O carnaval, aqui visto como um símbolo de liberdade, é materializado dentro da penitenciária através das fotografias nas paredes e da canção. A canção, colocada novamente *a capella* e interpretada por uma detentas, dá a sequência um tom nostálgico, de rememoração do sentimento de liberdade, de estar no carnaval, no samba “a hora que quer”. Ao fim da música, ouvimos outra detenta pedindo “vai, canta outra aí”. A canção torna-se, assim, não só um elo entre o passado em liberdade e o presente, mas também entre as próprias presidiárias, já que todas elas compartilham do sentimento de quererem ser livres. Existe algo que as une e as aproxima, um tipo de solidariedade que o filme também irá explorar.

Os depoimentos seguintes também tocam na questão da liberdade. No primeiro, a entrevistada relata primeiramente o crime cometido e começa dizendo que “a culpa foi do juiz”. Apesar de conseguirmos ver apenas seus lábios, a detenta parece ter por volta de sessenta anos. Ela diz:

Não culpo a sociedade, não culpo ninguém. Eu culpo ele, porque se ele me mandasse pra cá de quando eu comecei o primeiro delito tudo bem, eu sabia o que era cadeia e nunca mais teria voltado. Mas tô na mão da rua, sou absolvida, absolvida, absolvida. Eu trafico, transporto e tenho um artigo de viciada. Mas eu não sou viciada. [...] A liberdade pra mim agora, com a idade que eu tô, vale muito, porque eu não quero morrer dentro da cadeia.

Em um documentário que está lidando com as mulheres presidiárias de forma coletiva, destacar que existem diferenças entre os indivíduos da categoria é importante para entendermos como a questão da população carcerária feminina se dá de forma mais complexa. Assim, enquanto pelos depoimentos podemos afirmar que a liberdade é algo que todas as detentas almejam, pelo relato acima a liberdade passa a ter um peso diferente para certos indivíduos, como é o caso das mulheres idosas. Também cabe mencionar que, ao abordar a velhice na cadeia, Villares chama a atenção para esse grupo que é, muitas vezes, invisibilizado em diversas esferas sociais. A temática da invisibilidade da mulher idosa será explorada pela diretora em seu documentário *Meninas de um outro tempo* (1986), que analisaremos no próximo capítulo.

No relato seguinte, outra detenta conta ter passado a vida inteira fugindo de cadeias. Ela justifica: “eu acho que a liberdade pra mim é algo fundamental, entende? Eu vivo lutando por isso desde criança.” Entra, então, a fala da assistente social em voz *over*, que generaliza a discussão dos três depoimentos anteriores, em que a liberdade deixa de ter um significado ou peso pessoal para cada detenta, e passa a ter um significado de necessidade máxima não só para toda a categoria de presidiários, como também para “qualquer ser humano”:

A prisão tem um caráter tão achatador, tão achatador, que, realmente, a liberdade é a conquista máxima. Não importa o que acontecerá comigo, mas eu quero ir pra fora. Pra ele, essas outras prisões não existem. Acaba sendo anulada a prisão de não poder trabalhar, de não poder morar... mas eu tô na rua, indo e vindo. Eu acho que a liberdade, nesse sentido, acaba sendo condição primordial pra sobrevivência de qualquer ser humano.

É importante ainda destacar alguns planos que aparecem nessa sequência, que retomam a ideia de um olhar que está sempre direcionado para fora do presídio (figuras 25, 26, 27 e 28). Retorna, por exemplo, a imagem da boneca, em que primeiro a vemos escorada na janela a partir de uma perspectiva externa. Logo em seguida, o significado da boneca é reiterado através de um plano de uma presidiária na mesma posição que ela, com os braços também escorados para fora da janela. Outra boneca então aparece, dessa vez filmada de dentro e, por fim, vemos um *travelling* lateral das grades do presídio, onde diversas peças de roupas das detentas estão penduradas.

A grade, nesse caso também filmada de dentro para fora, reforça o sentido das imagens anteriores, que manifestam o desejo de liberdade das detentas. Sendo a cerca aquilo que separa fisicamente as presidiárias da liberdade, ela tem um impacto visual muito forte para essa sequência, principalmente quando as roupas são adicionadas como elemento dentro do plano. Grudadas no arame e balançando suavemente com o vento, as roupas são itens pessoais das detentas e, portanto, representam seus corpos, uma tentativa de aproximação com o mundo externo ao estar nesse ponto limite de separação entre o espaço de dentro e fora, imagem que será revisitada ao final do filme. Por fim, a fala da assistente social termina e começa na trilha sonora a comovente música “Meio termo”, interpretada por Elis Regina. Quando o *travelling* também acaba, a câmera desce e filma um pedaço de pano branco caído ao chão, completando o sentimento de frustração e desalento que vem de estar no ponto limite. Assim, essa sequência se entrelaça com os depoimentos e também discorre sobre o regime semiaberto, um regime em que as detentas, como a música de Elis Regina, também se encontram no meio termo, no limítrofe da liberdade.





Figuras 25, 26, 27 e 28. O desejo pela liberdade no olhar para fora. Capturas de tela de *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de Maria Inês Villares (1983).

A música continua em volume baixo enquanto uma detenta inicia seu depoimento. Filmada em *plongée* lateral, ela fala sobre a força da mulher em comparação ao homem: “Mulher é uma coisa muito bonita. Eu acho que o homem é bem mais frágil que a mulher. [...] Principalmente o homem presidiário, ele se torna muito frágil, muito dependente e procura se refugiar na força da mulher.” A música então volta ao volume normal, e vemos a imagem de uma mulher na janela. Ela está olhando para o lado, aparentemente conversando com alguém em outra janela, ao mesmo tempo em que seus braços, pendurados para fora, gesticulam um abraço. Na música, Elis Regina canta os versos “Como tenho me encontrado / Como tenho descoberto / A sombra leve da morte / Passando sempre por perto”. Quando ouvimos a palavra “morte”, a voz da mesma detenta retorna, falando sobre sua relação com a temática: “A morte é irremediável. De repente, é a coisa que mais me assusta. [...] Principalmente a gente no mundo do crime, a gente conhece mil pessoas, de repente a polícia vai e mata... morre um pouquinho da gente.” Dessa vez, não vemos a detenta, apenas a ouvimos. Em vez disso, o filme mostra outras imagens de mulheres nas janelas, balançando um pano branco ou gesticulando abraços.

Em um dos planos, uma presidiária está no pátio olhando para o extraquadro. Ela faz o gesto do abraço em si, pula e rodopia, manda beijos e sorri e ouvimos os últimos versos da música: “Mais uma vez / Mais de uma vez / Quase que fui feliz / A barra do amor é que ele é meio ermo / A barra da morte é que ela não tem meio termo”. Nesse ponto, o documentário retoma mais uma vez a imagem da boneca na janela, filmada a partir da perspectiva interna do presídio. A câmera então faz *zoom in* até que conseguimos visualizar uma mulher com o braço escorado na janela do prédio oposto.

É interessante destacar como a música, assim como o enquadramento e os movimentos de câmera, também enfatiza a dicotomia entre o âmbito interno e externo. As canções que fazem parte do repertório das presidiárias aparecem de forma diegética, interna ao filme, muitas vezes performadas por elas mesmas, como “Prisioneiro Zé” ou os sambas “Ai, ioiô (Linda flor)” e “Portela na avenida”. Já aquelas que dificilmente pertencem ao cotidiano das detentas, como “Meio Termo”, “Dida” e, mais tarde, “Kozmic Blues” de Janis Joplin, aparecem no plano extradiegético. Nesse caso, evidencia a marca da direção, com músicas próprias do universo de Villares, novamente demarcando sua posição de fora frente à experiência das presidiárias.

Ao fim da música, no próximo plano (figura 29), duas mãos femininas estão entrelaçadas. A câmera faz o movimento triangular entre os corpos, focando primeiro nas mãos, depois nos ombros e novamente nas mãos. Uma das detentas em quadro diz:

A gente tem uma amiga, sabe? É muito bom a gente poder confiar numa pessoa, uma pessoa que entende a gente, ainda mais nesse lugar aqui. Eu me apeguei muito a Valdete, sabe? Porque ela me entende. Ela me entende, ela é minha amiga e eu dou valor a ela. A gente se gosta e no lugar que a gente tá, a única maneira é essa. É um amor muito forte, é maior do que do homem.



Figura 29. Presidiárias com as mãos entrelaçadas. Captura de tela de *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de Maria Inês Villares (1983).

Em uma das sequências mais bonitas do filme, as cenas descritas acima dialogam com a fala da detenta que diz que o homem presidiário se refugia na força de mulher. Se isso de fato ocorre, em qual força a mulher presidiária, por outro lado, se refugia? A resposta vem nos gestos de afeto entre as próprias detentas e, quase como um complemento, no último depoimento que afirma, “é um amor muito forte, é maior do que do homem”. Criam-se, portanto, dentro do presídio, vínculos afetivos, redes de apoio e confiança.

Retratada de forma bastante gentil e sensível, a questão da homossexualidade dentro da cadeia também está implícita na última fala. Ainda que o documentário não toque no que é específico das relações sexuais na penitenciária, ecoa aqui o depoimento que revela um controle institucional sobre a sexualidade das presidiárias através da medicação. De acordo com a pesquisadora Débora Cheskys (2014), a solidão afetiva da mulher presidiária proveniente da dificuldade de ter seu direito à visita íntima cumprido, dificuldade essa que é institucionalizada em prol de uma mentalidade patriarcal que reforça o estereótipo de que a mulher é menos sexual do que o homem, torna

comum que muitas mulheres que antes se definiam heterossexuais passem a relacionar-se com outras mulheres. Mas que não se pense que aqui as presas também não encontram dificuldades, pelo contrário, os relacionamentos homoafetivos também são vedados, mal vistos e constantemente punidos como falta administrativa (ainda que não haja previsão nesse sentido). [...] [os estereótipos sexuais] são aqueles que



determinam que a sexualidade da mulher deve ser voltada para a reprodução, por ser essa a forma aceitável de seu comportamento sexual, o que acaba por definir, conseqüentemente, a heterossexualidade como padrão de normalidade. [...] Nesse caso o estereótipo impede que a mulher viva e aja de acordo com as suas próprias vontades, decisões e orientações. (CHESKYS, 2014, p. 47-49)

Ainda que Cheskys esteja trabalhando com um contexto contemporâneo do sistema carcerário, a autora também informa que o direito à visita íntima para a mulher presidiária só foi regulamentado no estado de São Paulo a partir de 2001, ou seja, quase vinte anos após a realização de *Como um olhar sem rosto*. A partir desse dado e dos depoimentos do documentário, é possível supor que a situação na década de 1980 deveria ser ainda mais agravante em relação à repressão da sexualidade da mulher presidiária. Quando a detenta diz que “no lugar que a gente tá, a única maneira é essa” e, logo em seguida, compara o amor que sente pela outra detenta ao do homem, fica implícito que o relacionamento que ambas compartilham é mais do que amizade. Entretanto, ao omitir essa informação, interpretamos a construção do seu discurso como resultado de um ambiente repressivo, que, como afirma Cheskys, “impede que a mulher viva e aja de acordo com as suas próprias vontades, decisões e orientações.” (*op. cit.*) Assim, se o relacionamento homossexual para essas duas mulheres surge ou não apenas no âmbito da cadeia, não é essa informação que é relevante, mas sim que em ambas as possibilidades suas escolhas, orientações e desejos sexuais são ignorados em detrimento de estereótipos que o Estado, através de um ambiente altamente opressor, tenta impor a esses indivíduos.

Ainda sobre essa sequência, principalmente a respeito das imagens das mulheres gesticulando abraços, é interessante relacionar esse gesto à música de Elis Regina, quando ela canta o verso “A barra do amor é que ele é meio ermo”. Nesse sentido, ainda que as presidiárias criem relações afetivas entre elas, sejam elas de amizade ou não, seus corpos são mostrados sozinhos, e o abraço é solitário. Como a canção, dentro da cadeia o amor também acaba sendo ermo. É ermo no contato físico e é ermo na falta das relações externas, dos familiares, dos filhos, dos parceiros e parceiras. Também é interessante notar como o filme cria uma correspondência entre a música e a fala da detenta, em que assim que Elis Regina diz “morte”, a fala da detenta entra na faixa sonora e também diz “a morte”. Já exploramos o uso desse mesmo mecanismo na análise dos filmes anteriores, como *Mulheres da terra e Sulanca*, em que a música tem a função de reelaborar em termos poéticos e generalizantes a experiência das mulheres representadas. Em *Como um olhar sem rosto*, podemos dizer que o mesmo acontece, inclusive em outras canções que aparecem no filme, como “Amiga” e “Prisioneiro Zé”, ainda que de forma menos direta em comparação aos documentários anteriores.

Nos próximos dois depoimentos, duas detentas relatam seus crimes cometidos, lavagem de dinheiro e infanticídio respectivamente. Ambas as presidiárias justificam seus crimes como um ato impulsivo, um acontecimento único. A primeira, de forma bastante direta diz que “não tem vergonha” de falar do crime cometido e que não é bandida. É ela quem discute a respeito dos antecedentes criminais e da dificuldade em encontrar emprego, relato já citado parcialmente. Ao fim do depoimento ela diz: “Eu era noiva. Por causa dessa uma ‘tanga’ que eu peguei, meu marido me largou.”

Antes do relato da outra presidiária, ouvimos a assistente social, que retoma a temática da dificuldade da ressocialização da detenta, e de como para os egressos essa dificuldade estrutural torna os indivíduos ainda mais “achatados” do que quando estavam dentro da cadeia:

Hoje eu tenho certeza que a dificuldade que as moças da prisão sentem lá fora não residem em cada pessoa. Nem nelas e nem em cada pessoa individualmente, é uma questão estrutural. A dificuldade está legalizada. [...] Por exemplo, a dificuldade do trabalho é uma dificuldade concreta, ela sai e não consegue empregar. Duplamente difícil pra ela, porque há uma secretaria como a secretaria de segurança pública que é responsável em dizer quem é idôneo e quem não é idôneo. Como que legitima isso? Através do atestado de antecedentes. Então o cara passa a ser o indivíduo humilde e humilhado, certo? O indivíduo que não conquista, pede. O indivíduo completamente achatado, muito mais achatado do que quando ele estava atrás das grades.

Enquanto ouvimos a fala da assistente social em voz *over*, um plano sequência merece destaque: a câmera, apontada para baixo, segue uma mulher que, pelo uniforme, parece ser uma das guardas do presídio. A guarda abre uma cela e a câmera entra, apontando então para a única janela do ambiente, em que a luz do sol entra filtrada por pequenas grades. A câmera desce novamente e vemos a porta sendo fechada e trancada pelo lado de fora, ao passo que permanecemos dentro da cela. Vemos então a cama de cimento e a câmera mais uma vez se volta para a janela. Esse plano busca emular a perspectiva de uma presidiária no confinamento de sua cela. O espaço pequeno, duro e escuro dá, de forma imagética, um significado ao termo “indivíduo achatado”, enquanto conseguimos compreender melhor o quanto o retorno às celas é um momento de tristeza e desesperança para as detentas, temática que será explorada novamente nos próximos depoimentos.

Vemos então a outra presidiária, que também relata seu crime cometido. Filmada em *plongée* lateral e em meio a lágrimas, ela conta ter matado seu filho:

Eu precisava mesmo é de psicóloga. Psiquiatra, entende? E meu marido não entendia isso. Eu sempre pedia dinheiro pra ele, mas ele preferiu ver minha criança morta. Eu já soube, minha cunhada descobriu no centro que foi meu sogro que fez macumba pra me virar a cabeça, pra ficar com o menino de três anos, entende? Mas eu não acho

ruim cadeia... eu não achei mesmo. Eu sou primária, nunca entrei em cadeia. Pra mim, aqui foi uma felicidade, porque eu nunca encontrei tanto apoio. De guarda, das colegas, entende? Nem o meu marido mesmo me apoiava, nem a família dele que tinha a igreja. Por isso que não tenho nada que falar da cadeia, mas eu peço que Deus me ajude pra mim ir embora, não quero ficar aqui. Mesmo quando eu sair daqui eu nunca vou estar com a minha consciência certa pelas coisas que eu fiz, porque eu não me conformo a mãe que eu era... tão carinhosa pra me tornar uma assassina.

Nos dois relatos, as falas anteriores da assistente social ecoam e se complementam. Ambas as detentas têm consciência do tipo de estigmatização que sofrerão fora da cadeia, bem como da dificuldade em encontrar emprego, da perda de vínculos sociais e familiares, do peso de seus crimes. Assim, estão refletidas nestes relatos duas declarações da assistente social, em que a dificuldade para a ex-presidiária é legalizada e que para a detenta “não importa o que acontecerá comigo, mas eu quero ir pra fora”. O depoimento acima expressa de forma bastante clara essa última afirmação, já que a detenta reconhece na prisão um ambiente positivo, onde conseguiu encontrar apoio que lá fora não teria conseguido, mas mesmo assim pede a Deus para que possa ir embora. Sobressai, portanto, o caráter opressor da cadeia, em que o que realmente importa para as presidiárias é a liberdade, mesmo que essa liberdade acabe sendo transformada, no âmbito externo e social, em outro tipo de opressão.

A noite então chega ao presídio, embalada pela música “Kozmic Blues”, de Janis Joplin, no âmbito extradiegético. Vemos alguns planos do saguão, onde as detentas se reúnem para ver televisão, jogar baralho e ler. Essas imagens ainda são de descontração, mesmo que o ritmo e a letra da canção nos apontem para um sentimento contrário. Ouvimos os primeiros versos: “Time keeps moving on / Friends they turn away / Well, I keep moving on / But I never found out why / I keep pushing so hard a dream, / I keep trying to make it right / Through another lonely day”<sup>36</sup>.

Depois, vemos um plano externo do presídio, ainda durante a noite. Aos poucos, as luzes das janelas vão se apagando uma por uma. A música faz *fade out* e um depoimento em voz *over* inicia:

Eu canso meu corpo pra chegar na cela e dormir, porque é onde a cadeia mais pesa, é a noite. Quando essa porta se fecha e apaga essa luz, você tem que tá naquele quadradinho. Você não pode ler, porque não tem luz, você não pode fazer um trabalho. A única coisa que você pode fazer é pensar. Geralmente eu tô cansada o suficiente pra deitar na cama e desmaiar até no outro dia.

---

<sup>36</sup> Em tradução livre: “O tempo continua passando / Amigos viram as costas / Bem, eu continuo seguindo em frente / Mas eu nunca descubro por que / Eu continuo insistindo em um sonho, / Eu continuo tentando fazer dar certo / Por mais um dia solitário”

Nesse relato, relembramos a imagem da câmera que emula a perspectiva da detenta entrando na cela, um “quadrado” escuro e triste. Relembramos também o depoimento da presidiária que trabalha para se distrair ou daquela que acha cadeia “muito ruim, porque a gente fica aqui dentro”. Assim, com uma sequência noturna, o documentário encerra um dia no regime semiaberto, que envolve basicamente o trabalho, o retorno ao presídio e o momento angustiante em que as luzes se apagam. O último depoimento do filme dado por uma presidiária diz: “De noite é aquele lugar que nós choramos e nossa mãe não vê. Eu pelo menos tô cansada de chorar.” Entretanto, não é com o sentimento de desalento que o filme termina, mas de esperança, em que os portões se abrem para o dia de visita.

No saguão do presídio, vemos imagens de abraços, de mãos entrelaçadas, de crianças no colo e famílias reunidas (figuras 30, 31, 32 e 33). Em voz *over*, a assistente social tem a última fala, em que aponta para uma saída dos problemas expostos pelo filme, sobretudo da dificuldade de ressocialização do presidiário. Para ela, a solução é a organização da categoria como movimento social:

O presídio faz parte do aparelho do Estado, portanto não interessa, por mais avançada que seja a proposta de qualquer presídio, tá colocando esse lado da questão. A única saída de abarcar e colocar pra fora dos muros essa discussão, que realmente se faça valer o direito de cidadão do homem presidiário, é o processo de organização. É ele enquanto categoria, porque ele se faz uma categoria legalmente. A categoria dele é de preso, na medida que ele tem uma legislação diferenciada que pesa sobre si. Então, a única saída que ele tem é, dentro dos movimentos da sociedade civil, que ele também se organize. [...] A única saída nesse sentido é a caminhada com o processo de organização, mas o processo de organização legitimado, dentro da sociedade civil. O processo de organização em gangues já foi tentado, a gente sabe que eles se organizam em quadrilhas em nome da própria sobrevivência ou em resposta das próprias violências. Só que, nesse sentido, ele sempre, e até por uma questão ética, vai ficar fora do processo social. Embora a gente não possa negar que ele surge historicamente, que historicamente ele interfere, que historicamente ele provoca e historicamente ele participa, só que ele não é contado.

Se pensarmos nas propostas que os documentários do primeiro capítulo apresentam em relação aos problemas expostos das mulheres trabalhadoras, poderíamos dizer que, ao usar da fala da assistente social, *Como um olhar sem rosto* segue a mesma linha de raciocínio, em que é somente através da organização das categorias como movimento que a mudança se torna possível de ser alcançada. É interessante como logo no início do depoimento a assistente também desconsidera que qualquer mudança seja feita por parte do Estado, já que é o Estado que legitima a marginalização do preso. Cabe ainda destacar a generalização presente na fala, em que a assistente não propõe que a organização seja feita a partir da categoria mulher presidiária, mas sim da categoria composta tanto por mulheres quanto por homens presidiários.



Figuras 30, 31, 32 e 33. Dia de visitação na penitenciária. Capturas de tela de *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de Maria Inês Villares (1983).

Terminada a entrevista com a assistente social, a música “Dida”, de Joan Baez inicia na faixa sonora. Já havíamos ouvido a mesma música em uma das primeiras sequências do filme, em que a assistente social acompanha uma detenta para uma visita. Agora, assistimos às imagens de despedida entre as detentas e seus visitantes. Na primeira imagem, vemos um plano geral da entrada do presídio, em que um dos portões está aberto, segurado por uma das guardas enquanto as pessoas começam a sair. Na parte interna, planos das pessoas se abraçando, beijando e dando tchau. Em alguns, as detentas acompanham de mãos ou braços dados seus visitantes até o portão. As crianças aparecem em grande número, refletindo uma questão que ainda não havia sido tão explorada ao longo do filme, a da maternidade enquanto presidiária, afastada de seus próprios filhos. O toque também é bastante destacado na sequência, demarcando o contraste entre esse momento e a falta de contato físico dentro da cadeia, em que os abraços são sempre solitários. Os visitantes se vão e elas ficam. Aqui, de forma bastante tocante, a grade reaparece (figuras 34, 35 e 36), nos remetendo à imagem das roupas estendidas,



mas agora são os próprios corpos das presidiárias que estão colados à grade, essa barreira física que as separa da liberdade. O gesto do abraço simbólico também se repete (figura 37) quando, assim como no dia a dia do presídio, essas mulheres novamente são impedidas de tocar. A liberdade deixa de ser então apenas um conceito abstrato, tomando forma nos entes queridos, no carinho e na presença em corpo que não tem hora para acabar.



Figuras 34, 35, 36 e 37. A grade como divisória entre as presidiárias e seus familiares. Capturas de tela de *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de Maria Inês Villares (1983).

Os dedos cruzados para fora do arame, o abraço solitário, o rosto encostado ou o beijo dado através da grade são gestos que tentam, ao menos que superficialmente, ultrapassar os limites impostos pela grade e estender o tempo da visita. Nesse sentido, como as imagens das bonecas, as detentas fixam seus olhares para fora, para aquilo que está além dos portões. Recai sobre a sequência um tom de esperança para o futuro, em que, não mais presas, essas mulheres possam se reunir com seus familiares.

Por fim, em um último plano, a câmera filma algumas detentas de costas, andando para o sentido contrário a ela. Estão retornando ao presídio, enquanto a câmera permanece no mesmo

lugar. Assim, em uma concepção parecida com os planos de abertura do documentário, ficam demarcados novamente os espaços que pertencem às presidiárias, à equipe de filmagem e ao espectador. Ainda que a câmera tenha acessado os mais diversos ambientes da penitenciária, ela não pertence a esse lugar. Na verdade, ter esse acesso apenas informa a posição privilegiada de poder escolher entrar e sair. Não é coincidência, portanto, que Villares tenha escolhido encerrar o filme após um dia de visitação, em que fica explícita sua posição de visitante.

## 2.2. A prostituta: *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982)

O documentário *Mulheres da Boca*<sup>37</sup>, dirigido por Cida Aidar e Inês Castilho, é um curta-metragem de vinte minutos de duração, filmado em 16mm na cidade de São Paulo, mais especificamente nos arredores de Santa Ifigênia e Campos Elíseos, região que se convencionou chamar de Boca do Lixo. A origem do nome remete aos anos 1940 e 1950, quando prostitutas ocuparam o local após a promulgação de decreto que determinava o fechamento da antiga zona do meretrício, localizada no bairro do Bom Retiro. De acordo com a pesquisadora Angela Teles (2006), a presena constante de sujeitos marginalizados na região, incluindo nessa categoria as prostitutas, levou a imprensa policial a nome -la de “Boca do Lixo”, que considerava que aqueles que ali viviam eram “seres comparáveis aos restos,   sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade”. (TELES, 2006, p. 35)

Antes de se tornar Boca do Lixo, a região já abrigava uma série de distribuidoras estrangeiras de cinema, mas foi apenas em fins dos anos 1960, com o aumento da cota de tela para filmes nacionais e a instituio do Prêmio Adicional de Bilheteria, que a Boca passou a ser um centro de produo e de convivência de profissionais de cinema (sobre a Boca do Lixo, ver GAMO; MELO [2018] e ABREU [2002]). Foi nesse cenário, portanto, que surgiu o que ficou conhecido como o cinema da Boca do Lixo, onde a produo rápida e barata era umas das principais características dos filmes realizados, enquanto a comédia erótica, rotulada nesse contexto de pornochanchada, um dos g neros predominantes.   na dualidade do espao que formava a Boca, em que coabitavam as figuras marginalizadas e o universo cinematográfico, que o documentário *Mulheres da Boca* se debrua. Focando sobretudo na prostituio, nos cafetões e cafetinas, o filme tem como proposta discutir a ambiguidade da profissão, da relao

---

<sup>37</sup> *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982) se encontra disponível no Youtube: <http://bit.ly/mulheresdaboca>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

com seus exploradores e com o próprio ambiente de trabalho, onde realidade e ficção se sobrepõem.

Produzido pela Tatu Filmes e financiado pelo Prêmio Estímulo, *Mulheres da Boca* contou com roteiro e pesquisa das diretoras Cida Aidar e Inês Castilho, além de Jacira Melo, que dirigiu alguns anos depois o documentário em vídeo *Beijo na Boca* (1987), de mesma temática, e *Meninas* (1989), sobre prostitutas menores de idade, Marcia Vicente, Sarah Feldman e Sarah Yakhni, quem também realizou a montagem juntamente com Vânia Debs, enquanto Chico Botelho realizou a direção de fotografia e câmera. Importante destacar que o longa-metragem *Janete* (1982) dirigido por Botelho tem forte relação com a temática e o estilo já presentes em *Mulheres da Boca*.

Cida Aidar, formada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, trabalha atualmente como psicanalista no Instituto Sedes Sapientiae. Foi através do site<sup>38</sup> do instituto que conseguimos coletar informações a respeito dos seus outros trabalhos no cinema, todos curtas-metragens. Aidar realizou o roteiro, edição e produção de *Psycuba* (Heidi Tabacof) juntamente com a diretora, Maria Assolini, Maria Lúcia Arroyo e Nilson Villas Boas; direção de projeto em conjunto com o Núcleo de Psicanálise e roteiro de *A mulher do atirador de facas* (Nilson Villas Boas, 1988); e realizou coletivamente os curtas *Nós outros e a psicanálise* (2000) e *Conversa entre Laplanche e Haroldo de Campos sobre o tema da tradução* (1993).

Jornalista, Inês Castilho trabalhou na criação do jornal *Nós Mulheres* em meados da década de 1970 e, alguns anos depois, assumiu o editorial do jornal *Mulherio*, participando, assim, de forma ativa de dois importantes jornais feministas da imprensa alternativa no Brasil. (JANUÁRIO, 2018) No cinema, além de dirigir com Cida Aidar o documentário *Mulheres da Boca*, realizou o curta experimental *Histerias* (1983)<sup>39</sup>, também produzido pela Tatu Filmes. Nele, trabalhou novamente com Aidar, que assumiu a assistência de direção, o roteiro e a montagem, sendo os dois últimos ao lado de Isa Castro. Em outras áreas, foi roteirista do já citado *Janete*, assistente de direção no documentário para TV *1932/1982 A herança das ideias* (João Batista de Andrade, 1982), produtora do curta *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983) e assistente de produção no longa de ficção *Abrasasas* (Reinaldo e Rita Volpato, 1984). Tanto *Mulheres da Boca* quanto *Histerias* são filmes profundamente preocupados com questões de gênero. Nesse sentido, Castilho, em entrevista ao site “Mulheres do cinema brasileiro”, relata

<sup>38</sup> Lista dos filmes dos membros do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae: <https://bit.ly/3aJsxDW>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

<sup>39</sup> *Histerias* (Inês Castilho, 1983) se encontra disponível no Youtube: <http://bit.ly/histerias>. Acesso em 21 de agosto de 2020.



que: “no período que fiz [cinema], e se voltar a fazer, o que me motiva é fundamentalmente as relações de gênero, raciais e de classe como base de uma sociedade extremamente desigual.” (CASTILHO, 2017, s/p)

Na mesma entrevista, Castilho ainda conta que o encontro com Aidar ocorreu através do coletivo feminista que editava o jornal *Nós Mulheres* entre 1976 e 1979, enquanto *Mulheres da Boca* surgiu por ocasião dos concursos de pesquisa sobre a mulher, lançado pela Fundação Carlos Chagas. De acordo com ela, ambas optaram por propor um filme juntas ao invés de uma pesquisa acadêmica, e o tema da prostituição “foi escolhido a partir da cisão na identidade feminina, entre a puta e a santa”. (CASTILHO, 2017, s/p)

*Mulheres da Boca* começa com a fala de Quinzinho, um dos criminosos da Boca do Lixo que figurava constantemente nas páginas da crônica policial entre as décadas de 1950, 1960 e 1970. Conhecido como o Rei da Boca, Quinzinho praticou por um grande período de tempo o lenocínio e o tráfico de maconha, encerrando suas atividades criminais em meados dos anos 1970<sup>40</sup>. Em um primeiro plano, em meio a risadas e gesticulações, Quinzinho diz “Aí o avião passa e o Favela fala pra mim, ‘Quinzinho, olha os *loki*, esses trouxas.’ Aí eu falei pra ele que lá de cima eles olha pra baixo e diz ‘Olha os malandro, ó os malandro’.” A câmera então faz um movimento em *pan* e mostra um homem ao lado de Quinzinho, que também dá risada enquanto acende um cigarro. Assim, *Mulheres da Boca* introduz o “universo da malandragem”, tão presente no imaginário que ronda a Boca do Lixo. É importante também que esse universo seja colocado através da piada, em tom de deboche, formando uma ponte entre a realidade da Boca, representada por Quinzinho, uma figura real que se vê e é vista como malandro, e a ficção presente nos filmes produzidos na Boca, em que muitas vezes o malandro também é personagem e a comédia rege a narrativa.

Ao fim do plano, vemos uma tela preta com a logo da produtora, acompanhada dos letreiros “Tatu Filmes apresenta”, enquanto “It happened”, de Yoko Ono, inicia na trilha sonora. Os primeiros acordes tocam e uma sequência de planos curtos começam. Os planos consistem de diferentes mulheres andando na rua, a câmera as segue e também as filma em *zoom in*, dando uma atmosfera voyeurística para as imagens, já que algumas percebem que estão sendo filmadas e outras não, algumas olham para a câmera com desconfiança, enquanto outras acham graça. As reações são bem diversas, bem como a forma de movimentação dos corpos, como se a câmera tentasse distinguir quem pertence aquele espaço e quem está apenas de passagem.

---

<sup>40</sup> BOCA DO LIXO perde um de seus reis. **Folha de São Paulo**, 10 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3glfpGk>. Acesso em: 24 de agosto de 2020.

Destacamos, por exemplo, o plano de uma mulher grávida que anda lentamente contando notas de dinheiro na mão, em contraste com outras mulheres que atravessam o ambiente rapidamente. A sequência termina com o título do filme, que aparece em vermelho, se apaga e volta em azul neon, remetendo aos letreiros de boates. Essa sequência inicial apresenta, assim, as “mulheres da Boca”. Da música de Yoko Ono, ouvimos apenas o primeiro verso, que se traduz como “Aconteceu num momento da minha vida em que eu menos esperava” (“*It happened at a time of my life when I least expected*”). Se relacionado com a temática do filme, poderia dar à prostituição e aos outros tipos de marginalizações da Boca uma característica de situação que nunca é planejada.

Após o título, um homem e uma mulher acendem a luz e entram num quarto de cortinas vermelhas, enquanto a câmera fica para fora. O homem fecha a porta e no próximo plano estamos no interior do quarto. A mulher agora está despida, sentada em uma cadeira e o homem encostado na penteadeira em um nível mais alto, estabelecendo uma relação visual hierárquica de poder entre os dois, tanto pela altura quanto pela vulnerabilidade explícita por ela estar nua e ele vestido. O diálogo que se inicia, somado ao *raccord* entre o espaço externo e interno e a *mise-en-scène* do plano, torna claro para o espectador que o que se passa é uma cena de ficção, ainda que conectada ao tema da prostituição que o filme irá abordar. Ela pergunta primeiramente se o homem irá dormir com ela, ao que ele responde que depende da quantidade de dinheiro que ela tiver e insiste que a mulher tire os sapatos. Ela diz então que já deu todo o dinheiro para ele. Aqui, conseguimos entender as posições que as personagens ocupam, em que o homem é cafetão e a mulher prostituta, enfatizando a relação de poder que é explicitada no plano, mencionada anteriormente. Ainda no mesmo plano, em que a câmera faz pequenas correções de quadro conforme as personagens se movimentam, a prostituta se levanta e tira os sapatos, enquanto o cafetão encontra um bolo de dinheiro. O homem começa a falar mais alto, acusando a prostituta de esconder dinheiro dele. À medida que a cena progride, ele começa a ficar cada vez mais violento, segurando-a pelos braços e pelo rosto, gritando e xingando, enquanto ela tenta se desvencilhar, dizendo que o dinheiro é dela.

Em determinado momento, o cafetão a empurra para a direção da cama e manda ela deitar, enquanto retira o casaco, dando a entender que irá violentá-la. A prostituta se recusa, permanecendo em pé, ao que o cafetão pergunta em tom sóbrio mais uma vez sobre o dinheiro. Já nervosa, a mulher levanta seu tom de voz e responde “é meu, droga!”. Ocorre então um corte, e vemos a prostituta deitada na cama e o cafetão sobre ela, segurando seus braços enquanto ela se contorce e tenta desvencilhar o rosto. O homem ainda questiona sobre o dinheiro: “Conta essa história dos quatro mil cruzeiros que você escondeu. Você tá mexendo com malandro.

Aqui não é trouxa, não. Não adianta fazer essa carinha de trouxa, não. Vocês todas fazem essa mesma carinha. Então o negócio é o seguinte, eu vou voltar pro jogo...” O plano é, de início, bem fechado, mas começa a se abrir em *zoom* conforme o homem vai soltando a prostituta. Ela se revolta e começa a gritar e chutá-lo para fora, até que a cena termina.

Nessa sequência, é interessante notar os elementos que apontam para a ficção. As falas, ainda que pareçam improvisadas, seguem um roteiro específico, enquanto a movimentação das personagens no quadro também é limitada ao que a câmera consegue captar, além de nunca olharem para ela. A montagem explicita a encenação, e no corte é possível perceber que há uma troca de atrizes. Nesse sentido e dentro do contexto de proposta de *Mulheres da Boca*, a simplicidade da construção da cena, constituída por apenas três planos sem grandes movimentações de câmera, limitados a uma ambientação e com diálogos improvisados, além da exposição da nudez feminina e as referências à jogatina e ao universo da marginalização, parecem fazer uma alusão ao próprio meio cinematográfico presente na Boca do Lixo. É justamente essa construção ficcional que já tematiza as duas facetas da Boca no documentário, em que de um lado temos a prostituição e, do outro, a produção de um cinema de ficção. Além disso, é possível identificar na cena algumas das estruturas ideológicas da pornochanchada que, como afirma Nuno Cesar Abreu (2002), se condensavam em determinadas categorias discursivas polarizantes, como o excesso e a escassez, o masculino e o feminino, a malícia e a ingenuidade, a violência e a submissão, em que, sobretudo no que concernia as relações entre os sexos, “estariam representadas como demonstrações de força, implicando a superioridade de um sobre o outro”. (ABREU, 2002, p. 181) Podemos perceber também que enquanto o homem é a força violenta da cena, a prostituta não é mostrada como inteiramente submissa, já que ela reage às agressões a que é submetida e também externaliza demonstrações de força e violência na medida em que se defende.

Depois que a cena ficcional termina, vemos um plano noturno da Praça Júlio Mesquita, no centro de São Paulo. Pombos sobrevoam no quadro, enquanto a câmera se movimenta lentamente em *pan* lateral, revelando a Fonte Monumental da escultora Nicolina Vaz, uma das primeiras mulheres brasileiras a se dedicar à escultura. Uma música grave com flauta e tambores bastante demarcados acompanha o plano, dando a ele um tom sombrio e amedrontador. Ainda na mesma faixa sonora, vemos em seguida o monumento Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo (figura 38), também localizado no centro da cidade. Nesse plano, apenas o topo do monumento é mostrado em *contra-plongée*, em que São Paulo, representada na escultura por uma mulher, segura uma tocha em uma das mãos, e na outra um ramo de louros e uma foice. Ao fundo, podemos ver a lua. Assim, o destaque à figura feminina triunfante

estabelece um contraste com a cena ficcional anterior, em que a prostituta, filmada em *plongée*, ângulo contrário ao da escultura, era subjugada pelo homem. Ao fim da sequência, retornamos então à fonte da Praça Júlio Mesquita e logo depois vemos a fachada de um casarão antigo.

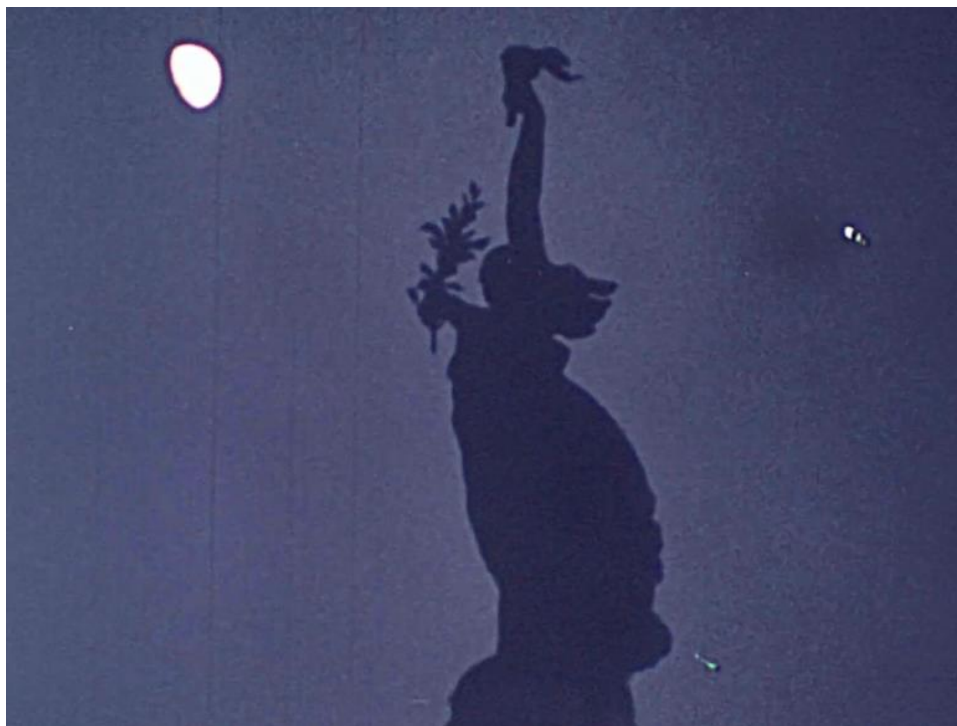


Figura 38. Monumento Glória Imortal dos Fundadores de São Paulo. Captura de tela do filme *Mulheres da Boca* (Cida Aida e Inês Castilho, 1982).

Após a sequência dos monumentos, vemos a fachada de um prédio antigo e a música continua, mas os tambores são substituídos por um violão. A câmera, agora na mão, percorre as escadas de um ambiente interno, subindo. A angulação mais baixa da câmera e a movimentação lenta performa para o espectador uma atitude apreensiva, como se estivesse perambulando por um lugar estranho e hostil. Conforme sobe, o ambiente torna-se mais claro e a música mais baixa e calma, sendo sobreposta por vozes femininas. Na parede, visualizamos a pichação de um número, “500,00” e, logo depois, a câmera revela um andar repleto de mulheres, algumas sem calças, outras de camisola ou roupas normais. Circulando pelos corredores, a câmera capta dezenas de mulheres e alguns homens entre elas. Os elementos se somam e entendemos que ali funciona uma casa de prostituição, em que o número pichado se refere ao valor do programa em cruzeiros.

Nesse espaço, a câmera está sempre na mão. Há certa atitude de tentar “capturar” as mulheres pelos corredores, que ora fogem da câmera, ora posam para ela. A maioria acha graça

nessa presença, enquanto algumas parecem um pouco desconfortáveis. Seja qual for a reação, ela sempre existe. A câmera, portanto, se mostra um elemento estranho ao ambiente, não pertencente, e é desse lugar que o filma, com um posicionamento que é quase etnográfico, de diferença em relação ao outro, em que a partir dessa diferença se apreende “o sentido dos comportamentos em sua especificidade. Gestos, ‘maneiras de se comportar’ [...], que tornam claras as relações talvez existentes entre, por exemplo, certo modo de vestir, certo modo de falar, de rir, de se portar, e certo meio social ou étnico.” (ROUCH, 2015, p. 100) A trilha sonora reforça esse aspecto, que nos corredores do prostíbulo volta a crescer, mas agora a música integra um coro de vozes murmurantes, os tambores tornam-se mais frequentes e as risadas femininas do som diegético se misturam. O tom é ritualístico, abate-se um ar de mistério sobre os planos. Nesse caso, acreditamos que *Mulheres da Boca* representa a prostituição como uma prática que se estabelece, de certa forma, através de determinados rituais, de regras, contratos sociais e, sobretudo, de performances. Como afirma a antropóloga Elisiane Pasini (2000), as prostitutas, em vista de realizarem o programa, se investem de ações e significados, seja nos gestos, no modo de vestir ou de se apresentar, para comunicarem socialmente a posição de prostituta que ocupam. É nesse rito de performance, que seduz, que negocia, que estabelece limites, que existe e acontece em lugares específicos, que o filme de Aidar e Castilho encontra um dos seus pontos de interesse.

Ainda sobre a sequência, é interessante notar algumas imagens, como os diversos *zoom in* e *out* que enquadram os rostos das prostitutas em primeiríssimos planos (figura 39). Ou as mulheres que fogem da câmera como vultos (figura 40), figuras misteriosas que pertencem aquele lugar precário, de quartos escuros, colchão no chão e paredes descascadas e manchadas. Em um plano específico, a câmera enquadra as pernas nuas de uma prostituta encostada na parede (figura 41) e, depois, sobe lentamente pelo seu corpo, até que vemos o seu rosto. Existe, nessa imagem, algo de erótico no recorte das pernas e no movimento da câmera, que referencia e se contrapõe à representação feminina nos filmes eróticos da Boca do Lixo. Como aponta Nuno César de Abreu (2002), nessas produções o mais importante era:

a exacerbação das formas femininas através de angulações especiais. A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios, seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesmo. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera. Assim, o erotismo passa a ser, basicamente, a exibição das formas femininas (a exposição da mulher), de preferência exuberantes e generosas, em situações variadas de insinuação sensual, transitando na polaridade ingenuidade/malícia em que filme e público se encontram. (ABREU, 2002, p. 174)

Em *Mulheres da Boca*, por mais que as prostitutas sejam representadas como corpos que podem ser sensuais, existe uma quebra do olhar erótico e fetichista através da própria realidade das imagens, que expõem a pobreza e a insalubridade que aquelas mulheres vivenciam. Juntamente a esse registro, a montagem e a trilha sonora também funcionam como limitantes do espaço do erótico, levando desconforto e mal estar à sequência, que se encerra com um plano de Quinzinho (figura 42), rodeado de mulheres que o acariciam e, de braços dados, riem com ele. A câmera passa pelo grupo enquadrando-o e todos olham para a câmera. Aqui, outra característica importante da imagem que consegue barrar o fetichismo dos corpos, também presente em outros planos da sequência: a câmera extremamente próxima das prostitutas as encara ao mesmo tempo em que elas encaram de volta. Esse movimento de ação e reação as desloca da posição passiva de serem apenas olhadas e, portanto, transformadas em objeto, para uma posição ativa, que as individualiza e as caracteriza com uma dimensão mais complexa. Estabelece, assim, novamente um contraponto com a representação feminina nos filmes da Boca, em que os corpos são exibidos para que sejam observados e objetificados.



Figuras 39, 40, 41 e 42. Imagens do prostíbulo. Capturas de tela do filme *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982).

O tom do filme muda drasticamente quando na trilha sonora ouvimos tambores de aço tocados de forma ritmada, formando uma música de estilo calipso. Na imagem, uma mulher negra de cabeça raspada e camisola comprida e larga está no meio de um cruzamento. Ela é introduzida através de um *zoom out* rápido, fazendo caras e bocas para a câmera, que a segue enquanto anda de um lado para o outro, dança e rodopia. A mulher também parece falar com a câmera, mas só ouvimos a música. Em alguns momentos ela para e sorri acanhada, como se estivesse criando coragem para fazer algo. O tom da cena é de comicidade, sobretudo quando ela retorna correndo para um grupo de mulheres que a assistem na frente de um prédio e uma delas a empurra de volta para a rua, rindo. Vemos a rua cheia de transeuntes, e mais uma vez a mulher posa para a câmera envergonhada, corre para as outras mulheres tentando entrar no prédio e é empurrada de volta. Dessa vez, a câmera fica e se aproxima delas, que colocam a mão no rosto e entram, se escondendo. No próximo plano, entendemos a hesitação. No meio da rua, a mulher tira a camisola e fica inteiramente nua. Volta para o prédio correndo e a câmera filma a reação de um grupo de crianças, que apontam e dão risada. A mulher então retorna, agora apenas com os seios à mostra, dançando, rodopiando e fazendo graça para a câmera. Por fim, o filme insere alguns outros planos de reação de pedestres femininas.

Em passagem citada na tese da pesquisadora Angela Teles (2006) a respeito da relação do cinema de Ozualdo Candeias e a Boca do Lixo, Hiroito Joanides, quem compartilhava o título de Rei da Boca com Quinzinho, rememora a reação das prostitutas quando a antiga zona do meretrício no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, foi fechada através de ocupação policial, após promulgação de decreto na década de 1950. De acordo com ambos os autores, esse teria sido o principal motivo para as prostitutas se realocarem para a região que formaria posteriormente a Boca do Lixo. Joanides descreve:

Houve princípios de tumulto, repressões violentas. Nos dias que se seguiram, aquele rebanho, ora matilha, intentara ainda opor resistência ao decreto, que num só golpe lhes vinha impor o desemprego e o desabrigo. Atabalhoadamente e aos grupos as prostitutas, por vezes dezenas delas, saíam às ruas adjacentes, em minipasseatas, zoando semivestidas, tendo por estandartes as suas posturas impudicas, até que a Força Pública chegava. Vinha então a debandada, gritos, cacetadas. Umas mais prenhes de revolta, ao se verem agarradas pelos milicianos, tratavam em luta de se despojar das poucas vestes que traziam e, assim, nuas, aos gritos, as cabeças sangrando pelos golpes recebidos, acreditavam cumprir os seus deveres de desobediência civil. (JOANIDES *apud* TELES, 2006, p. 37-38)

Ao que Teles complementa:

A resistência das mulheres descritas por Hiroito Joanides vinha de seus corpos, de seus gritos e de uma escrita de protesto, mal articulada do ponto de vista do narrador letrado, com a qual buscavam reconquistar o território perdido e inscrever presença na cidade. Cidade que lhes negava o direito de nela viver e sobreviver, apagando com a “força da lei” sua presença, silenciando suas vozes. (TELES, 2006, p. 39)

Nesse sentido, as imagens da prostituta que se despe e zoa em plena luz do dia no meio do centro de São Paulo remetem aos atos de protesto descritos por Joanides e à maneira como Teles os compreende. Apesar dos contextos diferentes, *Mulheres da Boca* também parece utilizar o corpo nu da prostituta como resistência à sua invisibilidade. A sequência de abertura do filme é bastante contundente ao sugerir esse aspecto, em que as prostitutas transitam apagadas, as pessoas fingem que não as veem, mas o filme faz questão de coloca-las em primeiro plano. Assim, a exposição pública da nudez de uma prostituta demarca a presença e existência dessas figuras, além de debochar contra a moral e os bons costumes que, ao mesmo tempo em que as invisibiliza e as oprime, se beneficia da sua prática, tanto de forma econômica quanto social. Como cita a pesquisadora Maria Dulce Gaspar (1984), a “empresa moral” que rege a sociedade é articulada de tal forma que a prostituição é percebida como “a ‘sujeira’ que deve ser varrida para um lugar onde não perturbe a ordem estabelecida [...], mas também não deve ser destruída por ser necessária a conservação da ideia de ordem.” (DOUGLAS *apud* GASPAR, 1984, p. 83) Desafiando esse conceito, *Mulheres da Boca* traz a prostituta à público, perturbando a ordem estabelecida ao expor aquilo que deveria ser contido, apagado. É também nesse sentido que a resistência é manifestada pelo corpo. Quase sempre mediado por um viés econômico, aqui o corpo nu se volta contra essa mercantilização.

Com a música calipso ainda ao fundo, o filme passa para a sua primeira entrevista. Em clima descontraído, uma mulher mais velha aparece em primeiríssimo plano. Como saberemos, ela é cafetina e dona do prostíbulo. Sua primeira fala se refere às prostitutas que administra, em que diz em meio a risadas: “Elas não vivem sem meus gritos”, ao que uma das diretoras em *off* pergunta o motivo. A cafetina responde: “Porque de vez em quando elas são muito sem educação, né? Essa, por exemplo, é uma das mais indecentes que eu tenho, mas é completamente dependente de mim.” Vemos então a imagem da prostituta a que ela se refere, que ri e esconde o rosto com as mãos e, depois, de outra prostituta, também rindo. A música calipso volta a ficar mais audível e a montagem insere um plano fixo da última mulher. Nele, a prostituta está no centro do quadro sentada em cima de uma cama, seminua, os braços apoiados para trás. Ela olha em direção à câmera com um sorriso sensual e a imagem, que explicita sua composição posada para os fins do filme, acaba remetendo às fotografias encontradas em revistas eróticas.



Retorna a cafetina, o plano um pouco mais aberto onde podemos vê-la fumando um cigarro. Ela conta como entrou no lenocínio: “Eu tinha uma pensão ali na Júlio Mesquita, e dessa pensão eu fui me entrosando com as meninas da vida noturna. E, sei lá, espontaneamente quando eu vi eu tava dentro do lenocínio.” Ela ainda complementa, dizendo que as residentes pagam um milhão e meio de cruzeiros pelo quarto e as não residentes um milhão por dia. Nesse momento, a câmera passa a focar nas prostitutas que estão ao redor da cafetina, em planos extremamente próximos dos rostos, captando suas expressões (figuras 43 e 44). São inseridas então mais três imagens posadas de prostitutas, todas de composição parecida, deitadas ou sentadas na cama, de *lingerie* ou com os seios à mostra (figura 45), mas sempre com o olhar direcionado para a câmera. A cafetina continua em *off*:

É, a minha vida amorosa é muito boa, é livre. Eu tenho um caso de muitos anos que, inclusive, ele é da polícia. É um homem que me dá todo um apoio moral, inclusive é um homem que eu conto pra todas as horas. Eu sinto na minha obrigação de comerciante... fim de ano, o chefe de distrito, por exemplo, eu presentear espontaneamente uma camisa de seda, um litro de whisky de categoria. Isso faz parte da minha obrigação, que eu sou uma comerciante que se eu tiver um imprevisto, qualquer pressão que eu tenha aqui – que não é novidade eu bater um fio com o distrito – logicamente eu tenho uma equipe de segurança a minha disposição.

Quando a cafetina inicia sua fala sobre sua obrigação de comerciante, a vemos novamente, mas dessa vez a câmera filma o depoimento em um plano aberto, mostrando as três prostitutas que estão sentadas ao seu lado e mais uma ao fundo em uma cadeira (figura 46). A mais próxima da cafetina tem a cabeça baixa, com o olhar fixo no chão, enquanto a que está ao seu lado também olha por um momento para baixo e depois para cima, sutilmente revirando os olhos. Nenhuma, entretanto, se manifesta. A câmera destaca esse silêncio das prostitutas através do *zoom in*, que cada vez mais fecha o quadro na cafetina conforme sua fala se estende em um monólogo autocentrado.



Figuras 43, 44, 45 e 46. Entrevista com a cafetina e planos posados. Capturas de tela de *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982).

A última fala transcrita é interessante, principalmente porque dialoga com o que apontamos anteriormente, em que a prostituição é mal vista socialmente, mas que no cerne da sua prática econômica e exploratória existe todo um jogo de relações e disputas políticas para que ela continue em pleno funcionamento. Também diz muito sobre quem, nesse caso específico, a prostituição beneficia. Em nenhum momento a cafetina sugere que seu interesse em “presentear espontaneamente” o chefe do distrito está direcionado à proteção das suas trabalhadoras, mas sim à manutenção do seu comércio ou, como ela mesma afirma, uma segurança que está a “minha disposição”. Cabe também analisar a diferença de como a cafetina se apresenta em comparação às prostitutas. Elegante, com adornos no pescoço e uma postura altiva, as mulheres ao seu redor se vestem de forma mais simples, com jeans e camiseta, além da postura mais retraída. Dessa forma, a câmera consegue captar de forma bastante nítida a diferença econômica e social que está em cena.

Apesar dessas diferenças, a brincadeira entre a cafetina e as prostitutas que sugere certa intimidade e amizade entre elas, a normalização do lenocínio como comércio e a música calipso

que ainda persiste, dá a essa sequência um tom bastante leve à primeira vista, muito diferente da relação apresentada na cena inicial de *Mulheres da Boca*, em que cafetão e prostituta se relacionavam de forma violenta, em um jogo de poder o qual o cafetão sempre vence. Por qual propósito, então, o documentário se preocupa em criar e inserir uma cena ficcional que se opõe completamente da suposta realidade que filma? Nesse caso, também é preciso considerar o peso que essa cena tem ao ser colocada logo na abertura, que por sua agressividade e violência é a perspectiva que esperamos ver refletida no cotidiano concreto da prostituição. Entretanto, não é isso o que ocorre e o que o filme nos dá é a apresentação de uma cafetina amena e amigável. A sequência, porém, não deixa de parecer deslocada, em que uma camada de estranhamento é construída sobre ela na forma em que é filmada e montada.

Retomando a tese de Gaspar (1984), em um trabalho de entrevistas com prostitutas e clientes, a autora chega à conclusão que a prostituição envolve uma constante teatralidade por parte das mulheres, em que mentir, representar e fingir são ações que estão altamente arraigadas no modo operacional da profissão:

Certamente mentir é para os clientes uma conduta negativa em termos morais. Entretanto, essa acusação abarca e aponta para outras dimensões da “mentira”, que incluem uma espécie de teatralidade. Talvez as prostitutas, depois dos atores, exerçam a atividade mais caracterizada como teatral, marcada pela ideia de “transformação”. [...] O lado teatral é ainda enfatizado pela “representação” inerente à atividade. Ela se relaciona com a acusação de mentir constantemente e de fingir sentimentos que não são reais. Representar significa fingir que está atraída sexualmente pelo cliente e, principalmente, simular prazer. O orgasmo é a emoção esperada pelo cliente e, portanto, é parte importante da representação da “garota”. (GASPAR, 1984, p. 29-30)

Nesse sentido, é esse viés teatral que a câmera de *Mulheres da Boca* parece desmascarar. A cafetina fala, mas o enquadramento recai nas expressões das prostitutas, na maneira como reagem e como ficam caladas. Através do *zoom* despercebido, vê-se aquilo que está além da performance. Não sabemos, assim, o que é mais representativo da realidade daquelas mulheres, a ficção da violência ou a realidade opaca das amenidades. As imagens posadas que são inseridas durante o depoimento da cafetina também sugerem essa relação. Fabricados, da posição dos corpos às expressões faciais, todos os elementos nos planos apontam para a teatralidade da sedução que envolve a prática do programa. São, portanto, também um modo de simular. A interrupção da imagem da cafetina para essas parece lembrar ao espectador de uma realidade que é construída, que coloca em cena as diferenças de poder entre as mulheres que ali estão, em que a cafetina brinca e é amigável, mas ninguém sequer abre a boca para falar. Não há uma dimensão da não-prostituta no plano, já que ao lado da patroa as trabalhadoras continuam ocupando exatamente a mesma posição, a de garotas de programa. O que existe,

entretanto, é a dimensão do que elas interpretam para a câmera e para a cafetina e aquilo que a câmera capta quando deslizam para fora da teatralidade.

Se pensarmos por esse viés, começamos a nos perguntar, então, se a ficção presente na cena inicial não seria um mecanismo utilizado para mostrar aquilo que não podemos ver, aquilo que a presença da câmera e da equipe de filmagem fazem omitir. Talvez não de forma tão violenta, mas há uma camada exploratória que é mascarada pelo riso e pela anedota e que não deixam de estar presentes no silêncio, na fala (“não vivem sem meus gritos”) e, sobretudo, na expressão corporal, e é exatamente nesses detalhes que a câmera foca.

A música calipso se encerra e agora vemos novamente Quinzinho em primeiríssimo plano jogando sinuca. A câmera faz *zoom out* e ele diz em tom de brincadeira: “Dá mais uma 51 aí, seu Mário. E pode chamar a polícia que ninguém vai pagar nada.” No próximo plano, o jogo continua e conseguimos ver melhor o local, um bar repleto de homens de idades variadas, encostados à parede observando a partida. Em seguida, em plano médio, Cida Aidar está de costas para a câmera com um microfone na mão apontado para Quinzinho a sua frente, ambos escorados no balcão do bar. Ao fundo, diversos cartazes de mulheres nuas colados na parede. Aidar pergunta para a equipe de filmagem se pode começar e então questiona para o entrevistado: “Quem é o Quinzinho?”. Quinzinho responde que na verdade seu nome é Joaquim Pereira da Costa, mas sua mãe o chama de Quinzinho. Perguntado sobre como surgiu como Rei da Boca, ele diz que foi “brigando”: “Esse título até hoje, apesar de eu ter sessenta anos sou rei, porque não apareceu nenhum substituto.” Depois, a diretora já logo desafia sua resposta com mais uma pergunta: “nunca apareceu ou você nunca deixou aparecer?”, ao que ele diz que “não deixa mesmo”. Quinzinho então interrompe a entrevista abruptamente com um xingamento, gritando para os homens do bar que estavam conversando alto durante a entrevista para calarem a boca.

A montagem então insere um plano de Quinzinho concentrado na sinuca e depois retorna à entrevista, agora em enquadramento um pouco mais fechado. Ele rememora: “Sempre morei em puteiro, no meio das mulheres. Sempre morei em puteiro, no meio dos ladrão, dos assassino, da polícia. A minha vida é essa aí.” A partir desse momento, a câmera começa a realizar um *zoom in* em seu rosto, enquanto a diretora pergunta se é verdade que ele chegou a controlar duas mil mulheres. O enquadramento termina na boca de Quinzinho, que responde que é mentira: “Eu tinha um prédio, né? O vermelhinho, e lá tinha mais ou menos umas trezentas e poucas mulheres. Do primeiro até o décimo pouco andar. E eu era o ‘bão’, né? Tomava de conta, tudo o que acontecia era eu que resolvia.” Por fim, a sequência se encerra com planos de um jogo de baralho, em que a câmera rodeia a mesa focando ora nos homens que jogam com

Quinzinho, ora nas cartas em mão. Na faixa sonora, o Rei da Boca cantarola em *off* um samba, que diz: “Mas se numa roda de amigos alguém meu nome falar / Você com o maior cinismo procura me elogiar”.

Dois aspectos dessa sequência nos parecem relevantes. O primeiro é a presença de uma das diretoras em cena. Através dos primeiros planos, o documentário enfatiza a masculinidade do lugar, onde os homens são totalidade e as únicas mulheres ali presentes são aquelas nas fotografias, nuas e objetificadas. Nesse sentido, Aidar aparece como figura desafiadora da masculinidade dominante, principalmente porque afirma, em quadro, seu posto de autoridade como diretora. Quinzinho, contrariado pela inversão dos papéis, tenta tomar o controle da entrevista para si, interrompendo-a com um grito. Aidar, entretanto, não encerra a entrevista, retomando o lugar de autoridade ao confrontar Quinzinho sobre seu passado problemático como cafetão.

Isso nos leva ao segundo aspecto relevante da sequência: Quinzinho, ao ser perguntado se controlava duas mil mulheres, diz que é mentira. Fala que tinha um prédio com trezentas mulheres, mas em nenhum momento afirma ou nega se a relação com elas era de controle. Como a cafetina, sua resposta tem o intuito de caracterizá-lo como um bom comerciante e patrão, em que “tudo o que acontecia era eu que resolvia” e novamente a dimensão exploratória do lenocínio é omitida. Não é por acaso que a construção das duas sequências também seja parecida, em que ambas as falas dos personagens são colocadas em dúvida pela câmera através dos *zooms* e do enquadramento próximo. No caso de Quinzinho, temos outros elementos que corroboram com a sensação de opacidade que ele apresenta, como a inserção do jogo de baralho, em que o blefe e a teatralidade são ferramentas poderosas nas partidas, e o próprio samba que o personagem cantarola. A música, não identificada, fala sobre o cinismo que emerge quando alguém está na frente de outra pessoa, muito semelhante a mesma dissimulação que identificamos nos personagens do filme frente à câmera.

Importante dizer que, apesar da disputa de espaços dentro do filme, Quinzinho não é retratado como antagonista da narrativa, mas sim como um personagem interessante e carismático, que vivenciou na pele os prazeres e as dificuldades da Boca do Lixo. Como um homem negro que cresceu, como ele mesmo relata, em meio aos marginalizados da capital paulista, sua história não deixa de ser uma de sobrevivência, ainda que ela perpassa pela exploração de mulheres através do seu envolvimento ativo no lenocínio.

O samba de Quinzinho continua em *off*, enquanto vemos alguns planos externos do centro de São Paulo à noite, com destaque para as dezenas de placas em neon dos hotéis e boates da região. Passamos então para dentro de uma boate, em que o primeiro plano é de uma *stripper*

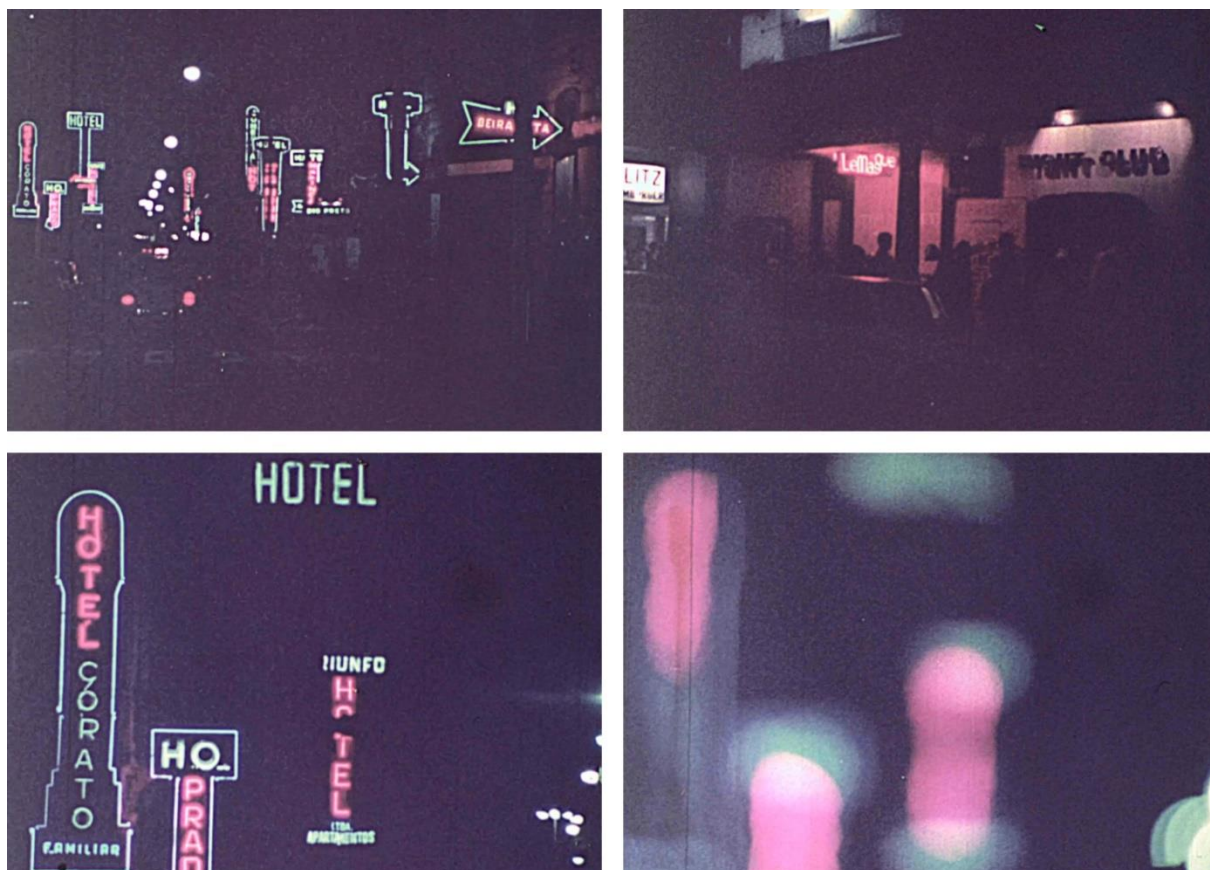
seminua dançando, enquanto “Pega na mentira”, de Erasmo e Roberto Carlos, toca de forma diegética. Na sequência, vemos um compilado de planos da boate, em que homens e mulheres dançam na pista e *strippers* no palco. O clima é de festa e descontração, todos parecem estar se divertindo.

Nesse sentido, a música volta a tematizar a questão da mentira e, apesar de ser uma informação fornecida pelos créditos finais, a presença de figurantes na cena da boate nos coloca questionando novamente o que é verdade e o que é fabulado no filme, tensionando continuamente as barreiras da ficção e da não-ficção. Não deixa de ser também, como mencionamos no início do texto, uma relação dialógica com a dualidade da Boca do Lixo, em que a realidade e a dimensão criativa do universo cinematográfico dividem o mesmo espaço. Podemos ainda ir mais além, já que é a partir da mentira e da teatralidade que as prostitutas sobrevivem no meio de trabalho, então não é estranho que esse elemento esteja referenciado de forma constante ao longo do filme.

A câmera retorna para fora, filmando a fachada e a calçada da boate, onde algumas pessoas se encontram encostadas na parede, fumando ou conversando. Ainda conseguimos ouvir a música abafada, mas ela é rapidamente substituída pelo som de sirenes quando um carro policial passa em alta velocidade pela rua. Depois, o silêncio, como se a polícia levasse a diversão embora. O ambiente interno da boate também muda de tom. Ao som de “Je’t aime... moi non plus”, de Serge Gainsbourg e Jane Birkin, uma *stripper* dança sensualmente para a plateia, se despindo até ficar completamente nua.

No primeiro plano, a câmera se movimenta pelo corpo da dançarina, enquadrando em *close* o rosto, os seios e as costas. Nos planos seguintes, a montagem alterna entre imagens da plateia e da *stripper*. Não mais dançando na pista, os clientes da boate estão quase todos sentados, assistindo ao show, em um clima de fim de festa. É interessante também observar a presença de mulheres como acompanhantes, sobretudo um casal próximo ao palco que é filmado duas vezes em primeiríssimos planos enquanto se tocam de forma bastante sensual. Sobrepõe-se, novamente, o aspecto de encenação da cena, que coloca o erótico em foco como forma de referenciar os filmes da Boca do Lixo, incluindo a maneira objetificada de enquadrar os corpos das dançarinas.

A música termina em *fade out* e passamos para as ruas novamente. Dessa vez, o enquadramento busca focar nas placas em neon que indicam hotéis e apartamentos disponíveis (figuras 47, 48 e 49). A câmera então entra em movimento e através de um *travelling* lateral filma as calçadas da cidade, ainda à noite.



Figuras 47, 48, 49 e 50. Planos da vida noturna de São Paulo. Capturas de tela de *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982).

No plano das calçadas, um ponto de luz é projetado nas pessoas que ali transitam a partir do uso de uma lanterna, uma possível referência ao filme *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). No longa-metragem de Sganzerla, a lanterna é o elemento que antecipa os crimes violentos do bandido, enquanto em *Mulheres da Boca* o mesmo elemento também é utilizado como um prenúncio da violência, mas uma violência que vem por parte da polícia. O *travelling* da câmera, provavelmente feito a partir de um carro em movimento, a luz que é jogada de forma hostil no rosto de pedestres e a trilha sonora que reforça a agressividade da ação através de uma música de tom similar apontam para a emulação na imagem de uma patrulha policial. Lançado em 1980, *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade), também utiliza do mecanismo da lanterna quando a polícia procura por Deraldo, migrante nordestino em São Paulo e acusado de um crime que não cometeu. Em ambos os filmes, a luz que percorre a cidade na escuridão tem o mesmo aspecto acusador: aos olhos da polícia, todos são suspeitos. Uma afirmação bastante significativa em um período ainda de ditadura militar.

Ainda na cena da lanterna, ouvimos pela primeira e única vez no filme o que as prostitutas tem a dizer. Na verdade, apenas uma fala e fala em voz *over*, sem que possamos vê-



la. Ela reclama da polícia, da forma violenta com a qual as garotas de programa são tratadas na cadeia e por serem constantemente tomadas como alvo, mesmo que a prostituição não seja considerada crime, reforçando nossa análise a respeito da cena como emulação da patrulha policial:

A revolta é ficar três, quatro dias naquele chiqueiro, naquela imundice, sendo tratada como animal, tá bom? Como porco, que lá a gente não é vista como gente, é vista como animal. Essa é minha revolta, porque lá os homens não encaram a gente como gente, como mulher. Aqui na rua eles vê a gente como mulher, lá dentro eles não veem a gente como mulher. [...] É o que eu falei pro delegado. Eu falei, “e aí, doutor, o que que eu tô fazendo aqui? Que artigo eu tô?”

Podemos perceber, portanto, o quanto os depoimentos contrastam com a imagem apresentada das prostitutas até então. A atitude sensual ou impassível é substituída pela revolta e pelo enfrentamento, ainda que o conteúdo da fala, que expõe diretamente a violência policial, possa colocar a vida das prostitutas em risco. Assim, de forma semelhante a *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, existe uma preocupação com a vida dessas mulheres no âmbito externo ao filme que impede que o documentário as mostre no momento de acusação. Não apenas isso, mas ambas as obras transformam em linguagem aquilo que não pode ser mostrado para explicitar tanto a questão ética do documentário em relação a figuras marginalizadas, quanto a própria forma pela qual presidiárias e prostitutas são percebidas socialmente.

Nesse sentido, como citamos anteriormente, a prostituição é, no ponto de vista de Gaspar (1984) e Pasini (2000), uma prática composta por regras e performances, em que as garotas de programa insinuem, através da teatralidade e da representação, a posição de prostituta que ocupam. Para Pasini, compreender essas regras é “fundamental, pois, inseridas nos corpos, elas dão visibilidade tanto à performance dessas mulheres na prostituição como a algumas distinções em suas relações sociais.” (PASINI, 2000, p. 190) Se as regras da prostituição estão inscritas nos corpos, poderíamos dizer que tudo o que vimos até então se encontra no âmbito da performance? Vimos, afinal, como as trabalhadoras ao lado dos patrões ou em frente à câmera estavam constantemente representando e como esse representar faz parte não só da comunicabilidade da prostituição, como também um modo de sobrevivência no meio. Não nos parece coincidência, portanto, que justamente no momento mais explícito de denúncia do filme, a palavra é passada para as prostitutas, mas nós não as vemos, apenas as ouvimos, acessando uma dimensão da vivência da prostituta que não está codificada em performance. Esse mecanismo de ausência se aproxima com a inserção da cena ficcional no documentário. Nela, a ficção é utilizada para dissertar sobre uma realidade a qual a câmera, dentro do espaço



documental do filme, não consegue captar. De forma análoga, é a falta da câmera e, por consequência, a falta de um meio que as identifique e as exponha, que atribua regras e lugares sociais a elas, que permite que as prostitutas expressem sua revolta.

Ao final do relato, ainda nas calçadas de São Paulo à noite, a câmera enquadra os pés de uma mulher, calçados com uma sandália de salto vermelha e, depois, sobe pelo seu corpo vestido. Ela faz um movimento com as pernas, se posicionando encostada à parede, o olhar direcionado para a rua. Nos próximos planos, vemos outras prostitutas, negociando com clientes ou aguardando no ponto enquanto fumam cigarros. Os enquadramentos cuidadosos e próximos (figura 51) dão destaque a elas e são carregados de sensibilidade, reforçada pela música suave que os acompanham. Aqui, retornamos ao âmbito da performance, em que a postura, as roupas e os gestos são investidos de significados que comunicam a prática da prostituição.

O filme então se encerra: não mais à noite, prostitutas são filmadas pela teleobjetiva de uma câmera que está distante delas, enquanto a cidade passa sem nota-las. “It happened”, de Yoko Ono, volta a tocar na faixa sonora e os créditos inscritos nas imagens concluem o documentário. No último plano, vemos a mesma prostituta que anteriormente se despiu na rua. Ela agora sai andando de braços dados com um provável cliente, mas desaparece no desfoque do quadro, resultante do uso da teleobjetiva. Assim, essa sequência cria um contraponto com a anterior, com planos distantes e desfocados que tematizam a invisibilidade da mulher prostituta no âmbito social.



Figura 51. Um dos enquadramentos próximos das prostitutas. Captura de tela de *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982).

Jean-Claude Bernardet (1985), em análise do curta-metragem paulista *O melhor amigo do homem* (1982), de Tania Savietto, identifica que, ao abordar a questão do racismo através de uma câmera que, à princípio, apenas observa o adestramento de cães, o filme trabalha sobre aquilo que não é dito, em que o próprio não dizer se torna o tema do documentário: “ao abordar o racismo sem explicitar o tema, o filme não só age de modo instigante, como a estrutura dramática acaba sendo a própria expressão de uma sociedade racista em que não se fala de racismo, racista, mas que não diz seu racismo.” (BERNARDET, 1985, p. 74)

Apesar das diferenças entre o filme de Savietto e *Mulheres da Boca*, sendo que o primeiro, por exemplo, não utiliza de entrevistas, sons extra diegéticos ou cenas ficcionais, poderíamos dizer que ambos compartilham uma estrutura dramática que recorre ao não explícito para versar sobre a invisibilidade das suas temáticas na sociedade. Aidar e Castilho filmam Quinzinho, a cafetina, uma boate de *strip*, o centro de São Paulo e uma prostituta que corre nua pela rua. Para um filme que se propõe a falar sobre prostituição, parece estranho que o tempo de fala das prostitutas em tela seja tão curto e suas vozes sejam tão abafadas. Entretanto, é através desse estranhamento, da constante opacidade do plano e da ausência, que o filme consegue encontrar sua principal potência, em que o implícito escancara a violência, a exploração, as condições precárias e a estigmatização social. A invisibilidade da prostituta não é apenas uma dimensão do documentário, mas uma realidade constante das mulheres que

trabalham no meio, e é essa invisibilidade que é representada através do não dizer. Se o filme termina como começou, é porque o ciclo não se quebra. Na normalidade de um dia qualquer no centro de São Paulo, as prostitutas existem, mas quem realmente as vê?

*Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* e *Mulheres da Boca* lidam com abordagens bastante distintas em relação às figuras marginalizadas que apresentam. O documentário de Maria Inês Villares recorre sobretudo à entrevista para dar voz ao que as presidiárias da Penitenciária Feminina de São Paulo têm a dizer, suas vivências dentro e fora da cadeia, os relacionamentos afetivos, os crimes cometidos, os arrependimentos e o desejo unânime de serem livres. Preocupado com o peso social que a caracterização daquelas mulheres como presidiárias podem ter fora do filme, o documentário opta por não as mostrar. É a palavra, portanto, que se sobressai. *Mulheres da Boca*, por outro lado, faz o movimento inverso. Em vez da entrevista, Aidar e Castilho optam pela observação atenta das prostitutas da Boca do Lixo que, exceto pelo seu final, nunca as ouvimos. Elas não falam, mas a imagem nos revela a condição exploratória em que vivem, a miséria, a constante performance da profissão e a dimensão complexa das suas vidas. Entre o não mostrar e o não dizer, os dois filmes operam para que essas mulheres marginalizadas se tornem visíveis, seja através da palavra ou da imagem, ao mesmo tempo em que discutem as problemáticas da sua representação e exposição no espaço extra fílmico.

Nesse sentido, podemos ainda fazer outra aproximação: a condição social e econômica que essas figuras vivenciam é extremamente díspar das realizadoras e da equipe de filmagem de ambos os documentários. Com o intuito de demarcar essa diferença, os filmes utilizam de mecanismos de linguagem que estabelecem uma fronteira entre aquelas que detém o poder de representação e aquelas que são representadas. No média-metragem de Villares, a posição da câmera separa física e simbolicamente o espaço das presidiárias, limitadas ao interior do presídio, enquanto a diretora pertence ao âmbito externo. É essa separação que afirma de onde emerge a perspectiva do filme, já que, por ser “de fora”, Villares só pode falar dessa posição. Já no documentário de Aidar e Castilho, é o uso da teleobjetiva e da opacidade das cenas atravessada pela performance que explicitam a distância e as diferenças entre as prostitutas e as diretoras.

Nos dois primeiros capítulos desta dissertação, os documentários analisados são profundamente engajados com as pautas sociais e optam por uma perspectiva coletiva das temáticas e das personagens apresentadas. As mulheres que dão seus depoimentos e aparecem

em tela representam uma categoria social, quase sempre anônimas e de trajetórias e experiências que se ampliam para discutir as diversas adversidades que enfrentam como grupo.

De forma mais ampla, podemos afirmar através das sinopses fornecidas pela base de dados da Cinemateca Brasileira e do site Catálogo do Documentário Brasileiro que a preocupação com temáticas sociais e um tratamento coletivo delas não estão localizados apenas nos filmes que formam o corpo deste trabalho, mas que ecoam na grande maioria dos documentários dirigidos por mulheres na década de 1980. A abertura política desde o final dos anos 1970 e o término de uma ditadura militar longa e violenta possibilitaram que discussões até então ou censuradas pelo regime, ou delegadas ao segundo plano pela esquerda retornassem à superfície. O cinema, de forma geral, articula-se aos movimentos sociais e, como afirma Ismail Xavier, toma o impulso de “documentar e veicular a informação interdita”. (2001, p. 97) A denúncia das condições dos trabalhadores rurais, da criança abandonada, das comunidades periféricas, dos negros e dos homossexuais são, portanto, algumas pautas que tomam fôlego nos filmes desse período.

Movimento semelhante ocorreu na Argentina. Pablo Piedras (2014), em seu livro *El documental en primera persona*, reflete sobre a presença de pautas sócio-políticas através de uma perspectiva coletiva nos documentários argentinos do período pós ditadura militar (1976-1983) como um condicionamento do campo documental gerado pelo contexto político:

o desenvolvimento interno do campo documental argentino se encontrou condicionado, com o retorno da democracia em 1983, pela urgência de abordar o passado recente e as problemáticas sócio-políticas vigentes através de uma perspectiva coletiva e/ou institucional. O compromisso imediato com o real e a necessidade de oferecer visibilidade a situações encobertas durante a ditadura militar limitaram as margens expressivas do discurso documental. Neste contexto de produção nacional, uma busca que entrasse em aspectos da vida íntima do autor poderia ser considerada um excesso ou uma arrogância. (PIEDRAS, 2014, p. 46)<sup>41</sup>

Trazendo a citação de Piedras para o nosso recorte, não é difícil imaginar que a urgência em assumir um papel compromissado com a realidade de determinados grupos sociais, incluindo aqueles formados especificamente por mulheres, influenciasse na postura assumida pelas cineastas nos anos da abertura política. Entre as diretoras engajadas com essas questões, surge a necessidade de documentários voltados às problemáticas e também às articulações

---

<sup>41</sup> Tradução da autora. No original: “el desarrollo interno del campo documental argentino se halló condicionado, con el retorno de la democracia en 1983, por la urgencia de abordar el pasado reciente y las problemáticas socio-políticas vigentes desde una perspectiva colectiva y/o institucional. El compromiso inmediato con lo real y la necesidad de brindar visibilidad a situaciones encubiertas durante la dictadura militar limitaron los márgenes expresivos del discurso documental. En este contexto de producción nacional, una búsqueda que recalase en aspectos de la vida íntima del autor podría haberse considerado un exceso o una impostura.”

políticas de movimentos, de vozes invisibilizadas e oprimidas. Assim, mais do que um ponto de vista externo aos grupos apresentados, esses filmes (e podemos incluir aqui os analisados anteriormente neste trabalho) buscam relações dialógicas em vez de relações afirmativas e totalizantes, e têm a proposta de dar voz às vivências particulares que se inserem no coletivo. Xavier reflete sobre esse comportamento em alguns documentários das décadas de 1970 e 1980, chamando-os de “cinema da voz do outro”, onde a preocupação primordial era “fazer a defesa da diferença em contraposição à explicação que, do exterior, venha impor um sentido às vivências.” (XAVIER, 2001, p. 101) Diante desse cenário de afirmação das diferenças com o intuito de visibilização do outro, propomos abordar no próximo capítulo como e onde se tornam possíveis as representações subjetivas no documentário.

### Capítulo 3 – Representações subjetivas no documentário

Bertrand Lira (2017) e Gabriel Tonelo (2017) identificam o curta-metragem paraibano *Sagrada família* (Everaldo Vasconcelos, 1981) como um possível pioneiro do documentário autobiográfico no Brasil ou uma “experiência predecessora da noção de autobiografia no documentário brasileiro” (TONELO, 2017, p. 47), que só seria popularizada efetivamente tanto na crítica quanto no meio acadêmico a partir dos anos 2000 com filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2002). De acordo com Tonelo, apesar dos filmes autobiográficos se caracterizarem por uma extensa variedade estilística e narrativa, eles compartilham alguns pontos comuns:

estes filmes são construídos a partir da transposição da figura do diretor (do realizador) para a narrativa fílmica. Nestes filmes, o diretor assume-se como uma força argumentativa, pessoalizada, que pode configurar-se como personagem e que cuja densidade dentro da narrativa fílmica é, ora mais, ora menos, acentuada. A ideia de autobiografia pode perpassar um desdobramento temático desenvolvido pelo cineasta no que toca aspectos de sua vida como “indivíduo”: aspectos de sua vida doméstica, privada. Em outras palavras, é comum que em documentários que enxergamos como autobiográficos, passemos a conhecer a relação do diretor com algum aspecto de sua vida individual, para além de entrarmos em contato com sua sensibilidade “artística” cristalizada na narrativa cinematográfica. (TONELO, 2017, p. 29)

Considerando essas características, propomos compreender também como experiências predecessoras do documentário autobiográfico no Brasil os curtas: *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), de Olga Futemma e *Meninas de um outro tempo* (1986), de Maria Inês Villares. Os três filmes trabalham com uma narrativa centrada na vivência individual das diretoras com o tema que propõem, utilizando sobretudo da voz *over* em primeira pessoa como mecanismo de linguagem. Entretanto, Futemma e Villares não abandonam de vez a temática ampla e socialmente engajada própria do contexto em que as obras foram feitas, mas a incorporam a partir de uma perspectiva que é filtrada pela subjetividade da experiência pessoal e das relações afetivas.

*Retratos de Hideko* mostra relações marcadas pelas diferenças e semelhanças entre quatro gerações de mulheres japonesas. Sendo a própria diretora pertencente a uma dessas gerações, a narrativa construída dentro do documentário é perpassada por um olhar extremamente pessoal. Através da montagem, da voz *over* em primeira pessoa, de performances e entrevistas, Futemma assume prontamente que sua proposta não é dar uma visão generalizada e histórica da mulher japonesa, mas uma percepção particular e subjetiva que a própria diretora

tem em relação às diferentes gerações que mostra e com as quais possui vínculos além daquele entre cineasta e objeto fílmico, ou seja, vínculos familiares, de amizade, de aproximação e, principalmente, de pertencimento a uma mesma comunidade.

*Hia sá sá – hai yah*, de forma análoga, também lida com a forma pela qual diferentes gerações se relacionam, mas agora especificamente dentro da comunidade okinawana de São Paulo. Novamente, Futemma integra o seu objeto fílmico e é desse lugar particular e profundamente pessoal que irá falar. Podemos perceber que alguns elementos de linguagem de *Retratos de Hideko* marcam presença também nesse segundo filme, como o uso de entrevistas, performances musicais e da voz *over*. Apesar das similitudes, *Hia sá sá* trabalha com uma gama mais extensa de imagens e sons, o que torna sua análise integral uma tarefa complexa para os limites dessa pesquisa. Além disso, pelo fato de o documentário não ser focado nas questões da mulher como o anterior, nossa análise irá se deter nas representações femininas que aparecem ao longo do filme, mantendo, assim, o recorte proposto na dissertação.

*Meninas de um outro tempo* é um documentário que trabalha com as questões da velhice. Através de entrevistas com mulheres idosas, Villares discute principalmente os desprazeres da idade, o abandono familiar e a solidão em um diálogo bastante íntimo com suas personagens, incluindo o retrato e a fala de sua mãe. Nesse filme, a voz *over* em primeira pessoa e o vínculo familiar também estão presentes, mas diferente dos filmes de Futemma a diretora se insere imageticamente, aparecendo diante da câmera. Assim, Villares subjetiva a temática da terceira idade em duas vias: a primeira se manifesta na sua relação com a velhice de sua mãe e a outra no temor em relação ao seu próprio envelhecimento.

Os três filmes, portanto, contêm elementos autobiográficos e subjetivos, ainda que trabalhando com questões coletivas e sociais com o objetivo de dar visibilidade a grupos sub-representados. Em *Retratos* e *Hia sá sá* vemos a representação da mulher japonesa e da comunidade okinawana pelo olhar de Futemma, uma mulher que é, ao mesmo tempo, descendente de japoneses e okinawanos. Em *Meninas* o foco recai na representação da mulher idosa a partir do contato direto de Villares com a velhice da mãe. Nesse sentido, as duas diretoras integram, ao lado de Everaldo Vasconcelos e possivelmente outros realizadores, um pequeno grupo que trabalhou com um tipo de narrativa ainda incipiente na época, mas que se tornaria bastante disseminada nos próximos anos. Não afirmamos, entretanto, que os filmes que compõem esta pesquisa possam ser considerados inteiramente autobiográficos, mas sim que eles carregam noções próprias da autobiografia, da mesma forma que também carregam aspectos do filme ensaio, do documentário performático e reflexivo, assim como conceituados por Bill Nichols (2010), ou do documentário de experiência e alteridade, analisado por Pablo

Piedras (2014). Não sendo desejável para os fins do trabalho limitar os filmes em categorias definitivas, optamos por chamar as diversas manifestações do “eu” de “representações subjetivas no documentário”.

Se, por um lado, *Retratos*, *Hia sá sá* e *Meninas* se diferenciam no panorama documental da época, por outro lado se aproximam de um tipo de abordagem que iria ser cada vez mais explorada a partir do final dos anos 1980. Como observa Karla Holanda (2004), com a redemocratização do Brasil em 1985, inicia-se uma mudança de postura dos cineastas, que passam a adotar abordagens mais particularizadas das temáticas, como é o caso de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). De acordo com a autora, o surgimento da micro-história como possibilidade historiográfica em meio às crises políticas e culturais das décadas de 1970 e 1980 seria um dos possíveis fatores para essa mudança.

Assim, Holanda defende que o cinema brasileiro, sobretudo o documentário, deixa de estar vinculado ao mecanismo particular/geral dos documentários sociológicos, tal como vimos em Jean-Claude Bernardet (2003), e passa a focar na narrativa de indivíduos ou pequenos grupos, adotando uma perspectiva micro-histórica:

Consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, através da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao mecanismo “particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela, e não pelo tipo que representa. (HOLANDA, 2004, p. 91)

Nesse sentido, os documentários de Futemma e Villares aqui analisados, mesmo adotando em alguma medida o mecanismo particular/geral ao tratar de temas e personagens, privilegiam a experiência individual e o olhar subjetivo das próprias realizadoras, já adotando uma perspectiva que iria se fortalecer nos anos seguintes, sobretudo a partir da década de 1990, com filmes como *Carmen Miranda: bananas is my business* (Helena Solberg, 1995), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *Babás* (Consuelo Lins, 2010), para citar três produções dirigidas por mulheres.

3.1. As gerações de mulheres japonesas: *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), de Olga Futemma



Apesar da curta carreira como cineasta entre os anos 1970 e 1980, Olga Futemma realizou filmes bastante singulares em termos de linguagem e temática, sendo *Retratos de Hideko* e *Hia sá sá – hai yah* dois deles. Nascida em São Paulo, Futemma é filha de imigrantes japoneses. De acordo com a diretora, em entrevista concedida a Karla Holanda (2017), seus pais vieram do arquipélago de Okinawa, a 600 km do Japão: “é uma cultura muito singular, muito diferente da japonesa. [...] Durante muito tempo, fiquei um pouco perdida entre três culturas: a okinawana, a japonesa – que é o que se supunha que eu tinha que fazer de conta que eu era – e a brasileira.” (FUTEMMA *apud* HOLANDA, 2017, p. 54) Os filmes que analisamos neste tópico refletem a questão cultural colocada por Futemma, em que estar perdida entre culturas, como ela mesma diz, se estabelece como ponto chave em ambas as realizações.

Olga Futemma entrou para o curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 1971. Em 1974, ano em que se formou, dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem *Sob as pedras do chão*. O documentário, como podemos observar pela sua sinopse, tem como temática o bairro da Liberdade em São Paulo, composto em sua maioria por imigrantes japoneses. Assim, a temática da cultura japonesa e da imigração, bem como o uso do bairro da Liberdade como ambientação, são elementos que já marcam presença nesse primeiro filme de Futemma, reaparecendo mais tarde em *Retratos* e em *Hia sá sá*. Depois, em 1978, Olga Futemma dirige com Renato Tapajós o documentário *Trabalhadoras metalúrgicas*. Nele, também trabalha como roteirista e montadora. Já citado no primeiro capítulo desta dissertação, o filme foi encomendado pelo Sindicato dos Metalúrgicos e tem como foco a condição da mulher trabalhadora. Suas duas próximas realizações, em 1981 e 1985, compõem o objeto de análise deste capítulo.

Para finalizar o panorama da carreira de Futemma como diretora, não podemos deixar de mencionar sua última realização, o curta-metragem de ficção *Chá verde e arroz* (1989)<sup>42</sup>. Falado em japonês, o filme se passa no final da década de 1950, quando um cinema ambulante japonês visita uma cidade do interior paulista. Todo o acontecimento se passa pela perspectiva de um menino chamado Jo (figura 52). Em análise feita por Karla Holanda, Jo é um alter ego, uma referência à infância de Futemma, período marcante de sua vida em que entrou em contato com a cultura japonesa pelo cinema. Não coincidentemente, o título do curta é uma referência ao filme *O sabor do chá verde sobre o arroz* (1952), de Yasujiro Ozu. (HOLANDA, 2017)

---

<sup>42</sup> *Chá verde e arroz* (Olga Futemma, 1989) está disponível no site do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP): <https://bit.ly/34vmDU8>. Acesso em: 8 de outubro de 2020.



Figura 52. Iluminado no canto direito, o menino Jo. Captura de tela do filme *Chá verde e arroz* (Olga Fudemma, 1989).

Olga Fudemma também atuou como roteirista, montadora e assistente de direção entre as décadas de 1970 e 1980, em sua maioria em produções ligadas a movimentos sociais. Com Renato Tapajós na direção, Fudemma assinou a montagem de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979) e de *A luta do povo* (1980), e a assistência de direção de *Acidente de trabalho* (1979). No documentário de Maria Inês Villares analisado no segundo capítulo, *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (1983), Fudemma trabalhou como roteirista, montadora e assistente de direção. Trabalhou ainda com Roberto Santos, montando o curta-metragem *Judas na passarela* (1979). Consta também em seu Currículo Lattes a coordenação de produção da Tapiri Vídeo (1987-1998), mesma produtora de seus filmes, que na época aparece como Tapiri Cinematográfica. Ainda que sem realizar filmes desde a década de 1980, Olga Fudemma continuou trabalhando com cinema através de seu vínculo profissional com a Cinemateca Brasileira, onde desenvolveu atividades nas áreas de preservação, documentação, pesquisa e catalogação do acervo, chegando a exercer o cargo de coordenadora da instituição.

O documentário *Retratos de Hideko* é um curta-metragem de dez minutos de duração. Filmado em 35 mm no bairro da Liberdade, com direção de fotografia de Zetas Malzoni, assistência de direção de Maria Inês Villares e montado pela própria Fudemma, o filme aborda quatro gerações de mulheres japonesas, a mudança dos costumes, o choque de culturas, a

inevitável ocidentalização. Para tanto, Futemma utiliza de uma série de elementos que vão expressar direta e indiretamente o sentimento ambíguo que resulta da vontade de manter as tradições de suas raízes orientais e, ao mesmo tempo, criar uma identidade própria diferente delas. Além da voz *over* e *off* da diretora, o curta-metragem conta com quatro entrevistas de mulheres de diferentes idades que representam quatro gerações, cenas do cotidiano do bairro no qual essas gerações transitam (a agitação da feira, a movimentação das ruas, os espaços culturais), performances de dança e pequenas intervenções na imagem.

*Retratos* se inicia com uma música de corda bem suave. Na tela, vemos uma mulher vestida com os trajes e a maquiagem tradicionais que nos remetem à figura da gueixa. Ela está sentada enquanto sua peça de cabeça é ajeitada por alguém. A primeira voz que ouvimos é a de Futemma, em *off*, atrás da câmera. Como entrevistadora, ela pergunta para a artista se nasceu no Brasil, ao que ela responde que sim. Logo depois, Futemma pergunta como se sente vestida daquele jeito. “Um pouco de medo e feliz ao mesmo tempo”, responde. A imagem então congela, e a tela é recortada em um pequeno retângulo, emoldurando o rosto da entrevistada. Junto a essa imagem, ouvimos Futemma novamente, mas dessa vez em *over*. Não mais na posição de entrevistadora, ela agora fala conosco, espectadores, sobre a sua vontade enquanto diretora naquele filme: “Eu não quis fazer um filme sobre a mulher japonesa, suas filhas, suas netas. Eu quis apenas desenhar seus retratos. Este é um filme de retratos.” Futemma, consciente da ruptura que faz, nos chama a atenção para ela. Abre seu filme com uma entrevista, um jogo simples de perguntas e respostas que geralmente marca o documentário tradicional. A imagem congelada nos pega de surpresa, assim como a voz *over*, que nos sugere que esse não é um documentário tradicional, não é um filme “sobre a mulher japonesa” e suas diferentes gerações, trazendo uma percepção histórica e social dela, mas um filme no qual Futemma elabora retratos e mostra seu olhar em relação a essas mulheres.

Nichols (2010), a partir das diferentes vozes que marcam presença nos documentários, identifica seis modos de representação dentro do gênero: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Para o autor, os filmes do modo reflexivo teriam como característica uma tentativa de “aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.” (2010, p. 164) Assim, no momento que irrompe a primeira voz *over* de Futemma em *Retratos de Hideko*, notamos uma grande carga reflexiva no discurso, que subverte, tanto através da montagem quanto do texto, as expectativas do espectador, suspendendo o fluxo de um mecanismo característico do documentário tradicional para discutir as problemáticas da representação. Ao optar por não falar “sobre” a mulher japonesa e sim

como ela, enquanto diretora e descendente de japoneses, gostaria de representá-la, Futemma também questiona a forma pela qual essa mulher geralmente aparece no imaginário ocidental. O comentário realça que o filme é resultado de uma construção, novamente se relacionando com a proposição de Nichols: “Em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação.” (2010, p. 163)

É importante considerar ainda que, nesse primeiro momento, a fala de Futemma se debruça sobre o outro, onde a representação subjetiva passa pela experiência direta entre a diretora e o seu objeto. Usando um outro tipo de mecanismo, Pablo Piedras, no livro *El cine documental en primera persona* (2014), cria uma “taxonomia da primeira pessoa”, categorizando o documentário em primeira pessoa em três modalidades principais: a autobiográfica, a de experiência e alteridade, e a epidérmica. É possível identificarmos a estratégia narrativa de Futemma em *Retratos* como mais próxima da segunda categoria. De acordo com Piedras,

Na modalidade de *experiência e alteridade*, se produz una retroalimentación entre a experiência pessoal do realizador e o objeto do discurso, percebendo-se uma contaminação entre ambos os níveis. Assim, a experiência e a percepção do cineasta são visivelmente abaladas, e o objeto do relato ressignificado ao ser atravessado por um olhar pessoal e subjetivo. (PIEDRAS, 2014, p. 78-79)<sup>43</sup>

A definição de Piedras acerca da modalidade de experiência e alteridade nos ajuda a compreender de onde emerge a subjetividade de Futemma em seu filme. A presença da própria voz já havia sido utilizada pela diretora em *Trabajadoras metalúrgicas*, mas ao contrário de *Retratos* e mesmo de *Hia sá sá – hai yah*, a voz de Futemma funcionava como uma “voz de Deus”. Já vimos algumas características desse tipo de narração à propósito de *Sulanca*, em que seu objetivo é transmitir “um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos.” (NICHOLS, 2010, p. 78) Nesse sentido, podemos dizer que enquanto em *Trabajadoras metalúrgicas* a voz de Futemma é desprovida de pessoalidade e tem a finalidade principal de informar um breve histórico da condição precária da mulher operária desde as primeiras fábricas no Brasil, em *Retratos* a diretora não fala sobre uma situação generalizada e objetiva

---

<sup>43</sup> Tradução da autora. No original: “En la modalidad de *experiencia y alteridad*, se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percebiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así, la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato ressignificado, al ser atravesado por una mirada personal y subjetiva. [...] La incorporación de la primera persona en esta modalidad se sostiene, entonces, por una convención mediante la cual el sujeto de la enunciación le pide al espectador que otorgue un estatuto de verdad a ciertas proposiciones incontrastables referencialmente fuera de la diégesis de la obra.”

da temática que apresenta, mas adota uma perspectiva pessoal de si e de sua família, em que a narração não é apenas *over*, mas é, também, em primeira pessoa. Cabe ressaltar, entretanto, que mesmo que a voz de Deus seja uma narração considerada mais tradicional no campo do documentário, acreditamos que existe uma ruptura de linguagem em seu filme com *Tapajós*, em que o narrador de “voz masculina profissionalmente treinada” (NICHOLS, 2010, p. 142) é substituído pela voz feminina de Futemma, de forma a articular a própria temática do filme com a escolha de quem narra. Assim, é na resignificação do objeto filtrado pelo seu olhar pessoal e na exposição do próprio processo fílmico em um diálogo com o espectador que *Retratos* se diferencia radicalmente da relação com o outro tal como vimos nos documentários anteriores.

Depois da imagem congelada, o filme se desloca para um palco de fundo preto. Em plano aberto, a câmera acompanha a mulher entrevistada, que sai do canto direito da tela para o outro extremo. Suas vestimentas coloridas e vibrantes se destacam. Segurando um leque em mãos, ela performa uma dança de movimentos sutis e contidos, ao som de uma delicada música tradicional japonesa. No próximo plano, outra entrevista, mas agora com uma mulher idosa, a quem Futemma chama em um determinado momento de “obasān”, que significa “tia-avó” em japonês. A primeira pergunta é a idade que a tia-avó tinha quando veio para o Brasil e se já era casada na época. A idosa responde de forma curta que tinha vinte anos e era casada. Logo em seguida, Futemma estabelece o seguinte diálogo:

Olga Futemma: Como era a vida da senhora aqui?

Tia-avó: Aqui trabalho só, toda vida. Naquele tempo que era antes não tinha nada. Ninguém trabalha mais, né? Os homens não cozinha, não trata filho e não arma casa, nem nada.

Olga Futemma: Mesmo assim, obasān, valeu a pena?

Tia-avó: Valeu a pena... porque não tem jeito, né. Só trabalhando pra ter jeito.

Na montagem, Futemma alterna entre o plano frontal da tia-avó e três planos de uma feira movimentada. O corte acontece quando a entrevistada diz que hoje ninguém mais trabalha, fazendo uma crítica à geração mais nova de descendentes de japoneses. As imagens da feira a contradizem, já que Futemma foca nas mulheres jovens que estão trabalhando. De forma sutil, a diretora faz esse primeiro enfrentamento, colocando na própria forma do filme o conflito das diferenças. O português fluente da diretora também contrasta com o português básico e carregado de sotaque da tia-avó, enquanto a palavra “obasān” aparece como uma conexão que permanece entre as duas gerações. A duplicidade do idioma, a mistura das palavras e dos sotaques é, portanto, um dos vários elementos que *Retratos* utiliza para trabalhar a questão de

uma identidade ambígua, em um processo de reflexão sobre as diferenças geracionais, as diversas tensões e os vínculos com o passado.

Em seguida ao plano final da tia-avó, Futemma reelabora o conteúdo da entrevista que acabamos de ver em suas próprias palavras, utilizando da voz *over*: “Pedi que falasse do comportamento dessa primeira geração afastada de sua terra, temerosa do futuro, longe do passado. A resposta foi trabalho.” Nesse caso, Futemma reformula, com os próprios termos, a experiência da entrevista com a tia-avó, valorizando a relação em primeira pessoa na construção documentária. Junto à voz, vemos mais três planos da feira. No primeiro, uma menina está parada em frente a uma barraca de alfaces, enquanto uma mulher trabalha ao fundo. No segundo, o foco recai no rosto de uma jovem adulta. Por fim, no terceiro plano vemos uma idosa sentada em meio à feira olhando diretamente para a câmera, que lentamente dá *zoom in* em seu rosto. *Retratos* monta, portanto, uma sequência de rostos que exemplificam a temática das diferentes gerações, da mais nova à mais velha.

O filme retoma, então, a cena da dança. Sem sair do lugar, a mulher agora faz movimentos repetitivos com o leque, ora cobrindo seu rosto com ele, ora descobrindo, até que o deixa cair no chão. Novamente, os gestos são contidos e curtos, e a música simples de corda é a mesma. Depois, voltamos para a feira com o plano de uma menina no colo de um homem de idade. Ela olha para a câmera com certo estranhamento, até que a imagem é recortada em retângulo focalizando seu rosto, da mesma forma que o plano inicial.

No próximo comentário em voz *over*, que ocorre por cima de imagens do que parece ser uma aula de *ikebana*, arte japonesa de arranjos florais, Futemma ainda se refere às mulheres da primeira geração, ao dizer: “A ritualização da própria vida, o apego aos gestos que aprendeu menina e tão longe... mas os caminhos são muitos.” Na aula, as aprendizes são mulheres jovens, que sob o aval da professora, uma mulher muito mais velha, arranjam delicadamente flores em um vaso.



Figura 53. Bastidores de *Retratos de Hideko* (Olga Futemma, 1981). Mulher praticando *ikebana*. No filme, as jovens realizam os mesmos gestos que a idosa da fotografia acima. Banco de Conteúdos Culturais – Cinemateca Brasileira.

“Mas os caminhos são muitos” abre o próximo plano. No mesmo palco onde vimos a mulher dançando anteriormente, agora vemos uma outra, aparentemente um pouco mais jovem, no centro do quadro. Ao contrário da primeira artista, que tinha o cabelo preso e arrumado, e usava diversas peças tradicionais japonesas na sua vestimenta, cobrindo inteiramente seu corpo, a jovem usa apenas um vestido simples de cor bege. O tecido transparente da roupa expõe o corpo da mulher, enquanto os cabelos estão soltos e bagunçados. A dança começa com a jovem agachada, escondendo o rosto entre os joelhos e as mãos no chão. Rapidamente, ela se levanta em um pulo, abrindo os braços até a metade. Conforme avança a música, que parece ser uma releitura moderna da música japonesa tradicional, a jovem faz movimentos cada vez mais abertos. A visão que a performance nos dá é de um despertar abrupto, de libertação de amarras. A dança continua por um tempo, ficando cada vez mais rápida, com movimentos bruscos e expansivos. Os elementos quase que opostos entre as duas performances afirmam a existência de diferenças entre as gerações das mulheres japonesas, representadas nos elementos tradicionais da primeira dança e modernos na segunda. Entretanto, ao mesmo tempo em que Futemma coloca essas diferenças em pauta há um interesse em aproximar as performances. A presença forte dos gestos nas duas danças, o movimento corporal por vezes semelhante, a decupagem parecida (primeiros planos, planos gerais) e a própria música, remetem ao desejo da diretora e de sua geração em manter presente aspectos da cultura materna no cotidiano, ainda que também buscando por mudanças. Assim, completando o sentido da voz *over* de Futemma,

fica claro que a frase “os caminhos são muitos” indica a vasta possibilidade que as mulheres japonesas, pertencentes a uma geração mais nova ou não, têm em relação à própria cultura e à construção da própria identidade, seja seguindo os caminhos da tradição, adaptando-os ou criando novos.

Não coincidentemente, a próxima sequência complementa esse mesmo sentido ao nos apresentar uma outra mulher jovem, possivelmente da idade da dançarina mais nova, que fala, em depoimento, sobre a grande conquista de sua geração: escolher a própria profissão. No plano, a entrevistada está descentralizada do quadro, no canto direito. Assim, conseguimos ver ao fundo diversos equipamentos de filmagem, no que parece ser um estúdio de tv. Podemos supor, então, que a profissão dessa mulher tenha relação com esse universo. Essa entrevistada pertence à geração da própria diretora, o que é indicado pela fala no depoimento, que se referencia o tempo todo como “nossa geração” e “nossos pais”. A dançarina, que aparenta ter a idade da mulher do estúdio, também pertenceria, portanto, à mesma geração. A escolha de profissionais “não tradicionais” é interessante, porque diz respeito à escolha da própria profissão de Futemma, trabalhando com cinema. O conceito de trabalho, portanto, muda, deixando de significar desprazer e exaustão. Mesmo que ninguém use dessas palavras para descrever o trabalho que exercia a primeira geração de japoneses quando chegou ao Brasil, é o tom que fica na fala da tia-avó e também na narração de Futemma.

O depoimento, que complementa o raciocínio da entrevistada, continua em montagem paralela à dança contemporânea:

A escolha da profissão da gente não foi uma coisa assim tão fácil como possa parecer. A gente teve toda uma trajetória de se sentir meio dividida, né? A gente é *nissei*, meio japonês e meio brasileiro. Aí nesse sentido, de certa forma, você pode ter algumas vitórias com isso, na medida que você pode escolher o que existe de bom no japonês e o que existe de bom no brasileiro.

A liberdade em escolher a própria profissão desemboca novamente na questão da identidade ambígua da geração de Futemma e, portanto, a dança contemporânea retorna, cada vez com movimentos mais intensos e expansivos. A jovem gira rapidamente, fazendo os mais diversos gestos com os braços, mãos e cabeça. Logo em seguida, a montagem coloca a dança tradicional. Novamente presenciamos o conflito dos elementos no plano. Nesse momento, a mulher também gira, mas seu rodopio é lento e sutil. Assim, o princípio do movimento é o mesmo, mas sua execução é completamente diferente. Poderíamos interpretar essa sequência como uma construção que, como já discutimos anteriormente, reforça as diferenças entre as



mulheres japonesas, nativas e descendentes, mas ao mesmo tempo também enfatiza o vínculo de origem que essas mesmas mulheres compartilham e mantêm.

As performances de dança presentes em *Retratos de Hideko* não são completamente estranhas ao contexto narrativo do documentário, já que ambas as dançarinas são entrevistadas pela diretora (discutiremos, em breve, a entrevista da dançarina mais jovem). Assim, as performances podem ser lidas como uma amostra da profissão das dançarinas. A repetição das cenas, o uso da montagem paralela e a construção dos elementos do plano, entretanto, nos apontam para um significado menos objetivo para essas ações. De forma semelhante, os documentários performáticos analisados por Bill Nichols tendem a extrapolar o mundo real visível, criando jeitos de expressar subjetividades que não podem ser vistas, mas sentidas, Futemma também trabalha com esse mesmo mecanismo através da dança e da narração em primeira pessoa para fazer entender o deslocamento cultural que experiencia. De acordo com Nichols, essa opção pela subjetividade em detrimento da perspectiva objetiva é essencial para que nos relacionemos com a posição social ou cultural que o cineasta ocupa no mundo:

Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2010, p. 171)

Interpretemos a citação de Nichols em conjunto com sua análise do filme *Tongues untied* (Marlon Riggs, 1989). O documentário de Riggs aborda, através de uma série de performances, as dificuldades e violências sofridas por homens negros homossexuais, ao mesmo tempo em que afirma constantemente essa identidade no sentido transgressor do amor-próprio. Nesse contexto, Nichols sugere que é o uso da performance no documentário que nos faz “experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro homossexual, como o próprio Marlon Riggs.” (NICHOLS, 2010, p. 171) Por mais que sejam experiências totalmente diferentes, *Retratos* também trata de um outro inserido em grupos minoritários: dentro da comunidade oriental de São Paulo, o filme se detém na experiência de mulheres – imigrantes e descendentes. Sendo a própria Futemma pertencente a esse grupo, ela apresenta performances e poéticas sobre a experiência coletiva de suas antepassadas e de sua geração, dando espaço para que nós espectadores possamos compreender, ainda que de forma externa, a dimensão subjetiva do que é ocupar esses lugares.

Retomando a descrição das cenas, logo após a montagem paralela das duas danças, que termina com um primeiro plano do rosto da gueixa balançando a cabeça lentamente, até que seu olhar se fixa no chão, Futemma retorna em voz *over*. Ela diz: “O recato e a submissão como marcas. Na verdade, a briga por um espaço, uma forma diversa de brigar. Na verdade, a briga por um espaço, uma forma diversa de brigar.” A partir dessa fala podemos sugerir que, para a diretora, o recato e a submissão marcaram a vida das mulheres da primeira geração, bem como o “apego aos gestos” e a “ritualização da vida”, como seu próprio texto diz em cena anterior. A dança da gueixa, de movimentos mais contidos e rigorosos, poderia ser, portanto, um modo de representar visualmente essas características.

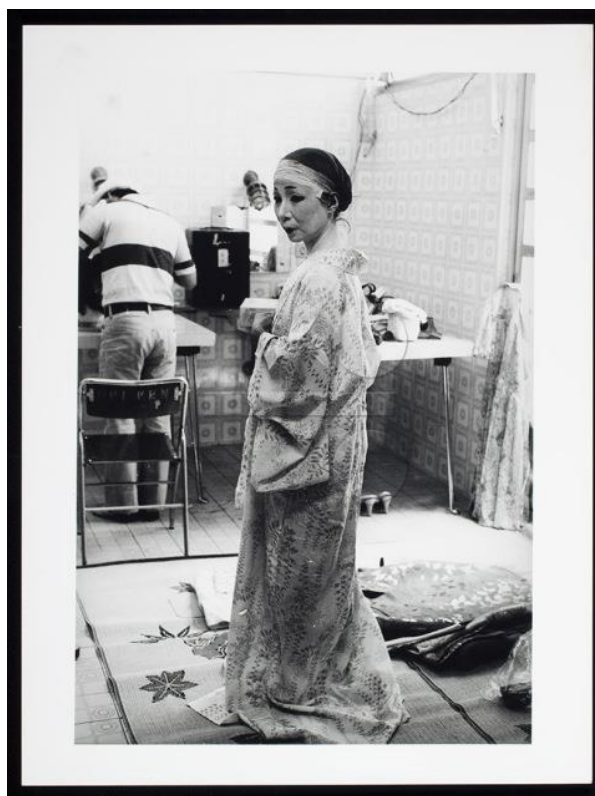


Figura 54. Bastidores de *Retratos de Hideko* (Olga Futemma, 1981). Mulher antes de colocar a vestimenta tradicional japonesa. Banco de Conteúdos Culturais – Cinemateca Brasileira.

Quando Futemma diz “na verdade, a briga por um espaço, uma forma diversa de brigar”, nos remete à experiência dos primeiros imigrantes japoneses que chegavam a um país ocidental, com a vontade de não se desconectar da cultura materna. Assim, tiveram que lutar por espaços em que pudessem manifestar a própria identidade. Com essa interpretação, o caráter pejorativo de “recato” e “submissão” é deslocado, e os termos passam a significar uma postura ativa relacionada a uma cultura e um contexto particulares.

Já a repetição da frase logo em seguida, nos parece fazer alusão a uma continuidade da luta por espaços, quando a crescente ocidentalização das gerações mais novas resultou no desaparecimento dos rituais, das tradições e dos códigos de origem. Para complementar esse sentido, a voz *over* acontece sobre a imagem de uma idosa que dança na rua. De roupas simples, com uma caixa de verduras nas costas, a mulher realiza movimentos típicos de uma dança tradicional japonesa, que são executados em lugar público e aberto, caracterizando essa “briga” que o texto fala, em um movimento de ocupação e afirmação da própria cultura nos mais diversos espaços. Depois, a partir de um *fade out* de volta para a gueixa, as imagens das duas se sobrepõem por alguns segundos e percebemos que o princípio do gesto sendo executado é o mesmo. A presença da arte da dança japonesa na rua, ou seja, fora dos palcos e de maneira mais informal em contraponto às performances que estávamos vendo até então, demonstra também o enraizamento e a celebração da cultura materna no cotidiano daquela comunidade.

Temos novamente, em seguida, uma montagem paralela entre a gueixa e a dançarina jovem. Nesta última, o final do plano ocorre em câmera lenta até que a dançarina realiza um pulo e a imagem congela com ela no ar. A voz de Futemma retorna e, agora, não mais falando com os espectadores, ela se dirige diretamente às mulheres da primeira geração, como em uma carta: “Tieko, Ana e Tioko. Tanto falaram de vocês como quem descreve figurinhas fora da vida. O culto às tradições, a forma de dizer boa sorte e um feliz ano novo, a presença constante do trabalho, os códigos, a esperança para os que virão.”

A subjetividade de Futemma atravessada pela sua experiência pessoal retorna nessa fala, ao evocar nomes que nós, como espectadores, desconhecemos, mas que pertencem à intimidade familiar da diretora. Aqui, ela reitera os elementos que compõem sua visão da primeira geração (trabalho, tradição, rigor), mas agora carregados de uma maior pessoalidade. O culto às tradições se torna exemplificado e recortado de uma experiência própria com as pessoas que cita, ou seja, o modo que diziam “boa sorte” e “feliz ano novo”. O trabalho, que antes tinha uma conotação negativa de restrição da liberdade, agora assume um caráter de sacrifício e cuidado para com as próximas gerações.

A voz *over* se detém em um plano onde um grupo de idosos trabalha na fabricação de uma massa, reiterando o sentido do trabalho citado no texto, enquanto a última frase recai no plano de uma criança. Depois de encerrada a narração, vemos e ouvimos um coral composto por mulheres japonesas idosas. Elas estão sentadas em fileiras de cadeiras e seguram um livro em mãos com uma inscrição em japonês. O canto, que é bastante melancólico, também utiliza da língua materna, e Futemma faz a escolha consciente de deixar sem legenda. As imagens do coral são intercaladas com cenas do dia a dia do bairro da Liberdade, onde diversas gerações

compartilham o mesmo ambiente e, por vezes, as mesmas atividades. Uma sequência interessante ainda nesse sentido é quando a montagem estabelece uma relação de olhares entre um plano do coral e um plano de uma jovem que olha na mesma direção. A expressão confusa e de estranhamento da menina exterioriza o sentimento de diferença entre as gerações, mas o convívio mútuo nos espaços indica um vínculo entre elas no cotidiano. Portanto, esse raciocínio também é construído através da montagem, que manipula os diferentes ambientes para serem compreendidos como contíguos.

Futemma inicia então sua penúltima voz *over*: “Hideko, Ivonice, Miriam, Akiri. Falar sobre vocês é falar em mudanças que ainda se processam. O que vejo são rugas, medo e uma vontade de compreender o que nossas mães, nossas avós não podiam. Ao mesmo tempo não perder tudo o que elas sabiam.” Assim como fez anteriormente, Futemma agora se dirige às mulheres da sua geração. Pela primeira vez no texto, a diretora se desloca da sua posição de alteridade frente à outra e se coloca como “nós”.

Na busca por uma identidade própria, podemos perceber que Futemma não consegue e não quer se desvencilhar de uma definição que independa da figura materna, já que são as mães e as avós, em referência ao próprio texto da diretora, que carregam a cultura de origem. Relaciona, portanto, a sua geração a um processo transicional, onde, por um lado, existe uma vontade de transgressão dos códigos tradicionais e uma busca por maior liberdade e, por outro, a vontade de manter e repassar certas tradições da cultura de suas antepassadas. Podemos perceber esse sentimento ambíguo até mesmo pelo modo como Futemma filma e monta seu documentário. Apesar da construção fílmica ser baseada nas relações dicotômicas da imagem (idoso e jovem, lento e acelerado, sutil e expansivo), a câmera parece ter um cuidado especial ao filmar a cultura japonesa e os mais velhos, como um ímpeto de registrar aquele cotidiano, aquelas pessoas e aqueles gestos antes que desapareçam. Os gestos, inclusive, são essenciais ao plano, e o filme traz diversas vezes imagens de mãos envelhecidas. É o gesto que, para a diretora, parece marcar o vínculo entre as gerações, já que a dança contemporânea, por mais distinta e conflitante que seja com a tradicional, não abandona a movimentação gestual carregada de significação e de relações com a cultura japonesa.

Depois que a canção do coral termina, vemos um último plano da dança contemporânea, que vai nos introduzir a entrevista com a própria dançarina. Enquanto fuma um cigarro, a mulher expressa seu sentimento em relação à ambiguidade da sua identidade:

Bom, as minhas raízes são orientais, né? São japonesas. E eu tive uma educação muito ocidental e hoje em dia vivo de uma maneira muito ocidental. Minha vida corriqueira, diária, minha profissão, a minha maneira de encarar a vida é muito ocidental. Mas

dentro dessa ocidentalização toda minha, eu às vezes me surpreendo em situações que eu me vejo muito gueixa, e é aí que eu sinto as minhas raízes muito fortes... e quando ela pinta é muito forte.

O depoimento retoma a questão da profissão e fala mais explicitamente da ocidentalização do cotidiano dos descendentes de japoneses. Aqui, a própria dançarina manifesta o vínculo entre ela e a figura da gueixa, um vínculo que o filme também vinha construindo até então através da articulação entre as duas danças. Outra consideração importante é a menção às raízes orientais como se fossem uma característica adormecida, mas sempre presente e inevitável.

Após o depoimento da dançarina, a próxima entrevistada é uma pré-adolescente, a quem Futemma chama de Cristina. Ao fundo, duas cores dividem o quadro: do lado direito o vermelho, possivelmente referenciando a bandeira do Japão, enquanto do lado esquerdo, onde a menina está posicionada, vemos a cor azul. A diretora pergunta primeiramente à qual geração pertence, ao que Cristina responde que é da quarta geração. Depois, Futemma faz duas perguntas simples a respeito do que ela pensa sobre a própria identidade:

Olga Futemma: E você se sente mais brasileira ou mais japonesa?

Cristina: Eu me sinto brasileira, porque eu nasci aqui e vivo aqui, né?

Olga Futemma: E o que você acha da mulher japonesa?

Cristina: Eu acho que é diferente da mulher ocidental, porque lá faz muito mais frio e eles usam quimono e a pintura também é diferente.

Ao fim de sua resposta, Cristina acena para a câmera e sai de quadro. O espaço, até então indefinido, é apresentado logo depois, quando vemos a menina em um ringue de patinação. O lugar, cheio de jovens e luzes coloridas, contrasta com as imagens diurnas do bairro da Liberdade. Enquanto Cristina patina com muita propriedade, na trilha sonora ouvimos a música *Vuelo blanco de gaviota*, da cantora espanhola Ana Belén, de ritmo pop e bastante característico dos anos 1980. Assim, Futemma caracteriza todo o ambiente como jovem e contemporâneo, e também deslocado do restante do filme, como se aquelas questões não fizessem parte desse universo. A ocidentalização da cena, desde o tipo de lazer à escolha da música e do figurino, também reforça a fala de Cristina que, sem titubear, responde que se sente mais brasileira. Para ela, é uma questão óbvia: se nasceu e vive no Brasil, é porque é brasileira. Além disso, quando perguntada sobre a mulher japonesa, a jovem imediatamente faz um comparativo com aquilo que está mais próximo, a mulher ocidental.

Entretanto, em meio aos elementos ocidentais da cena, a câmera se detém brevemente em uma família japonesa que assiste a Cristina patinando, e a cor que se destaca no ambiente é

o vermelho, em mais uma referência ao Japão. Assim, enquanto para a jovem sua identidade ocidental parece ser evidente, para Futemma a relação é muito mais complexa. Mesmo que Cristina se sinta brasileira, a presença dos que parecem ser seus familiares sugere o convívio entre as gerações, entre as diferenças e entre as culturas. Nesse sentido, o filme termina com uma imagem congelada de Cristina no rinko de patinação, ao que a diretora diz em voz *over*: “Cristina não está preocupada com tudo isso... ela tem muito tempo.” Futemma entende a complexidade das questões identitárias que coloca em seu documentário e aponta que, mais cedo ou mais tarde, essas questões alcançarão Cristina. A proposta de seu filme, portanto, não é dar uma resposta tão objetiva e inocente quanto ser mais brasileira ou mais japonesa, mais ocidental ou oriental, mas demonstrar a pluralidade de caminhos, dos modos de se relacionar com a própria duplicidade.

O documentário *Hia sá sá – hai yah*, de duração bem mais extensa que *Retratos de Hideko*, com vinte e sete minutos, utiliza de diversos recursos do filme anterior para fazer associações semelhantes, como, por exemplo, a própria voz *over* de Olga Futemma, o recorte da imagem, a presença da dança, as relações dicotômicas da imagem e a temática das gerações. O filme conta novamente com Maria Inês Villares na assistência de direção, além de César Charlone na direção de fotografia e Sarah Yakhni na montagem.

Enquanto em *Retratos* a discussão acerca do conflito entre as gerações era limitada à mulher japonesa, em *Hia sá sá* o foco recai nas relações ambíguas que os descendentes de Okinawa, homens e mulheres, têm com a sua cultura de origem, japonesa e okinawana, e a cultura ocidental na qual estão imersos agora. Futemma, que compartilha dessa mesma origem, busca recontar a trajetória de seus antepassados e também registrar onde ela ainda se faz presente. Ao mesmo tempo, mostra a desconexão cada vez mais intensa dos descendentes jovens com a cultura okinawana.

A primeira cena de *Hia sá sá* são imagens de uma praia e, mais especificamente, do mar e seu horizonte. Nela, uma mulher idosa debaixo de um guarda-sol está sentada em uma pedra na areia. Ela olha para a paisagem, mas também para a criança que está caminhando na orla, com os pés na água. A trilha sonora é bastante melancólica e, ao fundo, ouvimos o som das ondas e do vento, enquanto a câmera acompanha em uma *pan* a caminhada do menino. Após um movimento de *zoom in*, ele se agacha e encara o horizonte. Em primeiro plano, a imagem da mulher retorna e cria-se uma relação de olhares complementada pela imagem seguinte, onde vemos apenas o mar. Avó e neto olham, portanto, para a mesma direção, para a mesma cena (figuras 55, 56 e 57). Sobre esse plano, surge o seguinte texto: “Okinawa, arquipélago a 600

km do Japão. Okinawa é o Japão. Mas seu coração sempre foi okinawano. Nós, brasileiros, descendentes de okinawanos, herdamos esta primeira ambiguidade. Até que nossos corações escaparam desta dualidade e ficou o grito.”



Figuras 55, 56 e 57. Neto e avó olham para o mesmo horizonte. Capturas de tela do filme *Hia sá sá – hai yah* (Olga Futemma, 1985).

Já nessa primeira cena podemos perceber diferenças na construção da subjetividade em *Retratos* e em *Hia sá sá*. Lá, vimos que Futemma utilizava do “eu” para discutir suas intenções enquanto diretora no filme e, portanto, originando uma diferenciação entre essa persona e as pessoas que representa. Aqui, Futemma abandona completamente o uso da primeira pessoa no singular e se assume mais prontamente como pertencente a um grupo muito maior, além de explicitar que grupo é este. Assim, a diretora se afirma mais diretamente “nós, brasileiros, descendentes de okinawanos”, enquanto em *Retratos* essa categorização identitária nunca é trazida no texto. Por outro lado, a voz *over*, que aparecerá logo em seguida, fala diretamente com uma criança a quem Futemma chama de Nogo-chan. Sabemos ser uma criança graças ao sufixo -chan que, em japonês, é geralmente utilizado, dentre outras variações, para se referir às pessoas mais novas. Como discutiremos a seguir, Nogo-chan seria o alter ego da diretora criança, e sua narração no presente uma referência a esse “eu” do passado.

Quanto ao significado da cena da praia, precisaremos trazer uma parte do texto que Futemma narra já na metade do filme:

Cinquenta e quatro dias de viagem. Navios carregados de medo e esperança imprimiram suas marcas nas águas do oceano. Também os primeiros passos neste chão impressos para sempre no bem fundo da terra. Impossível refazer ao inverso aqueles caminhos... nós não saberíamos como, Nogo-chan.

O mar, sendo o meio de chegada dos primeiros imigrantes okinawanos, se transforma também no vínculo entre o presente e o passado. Ao mostrar a avó e o neto olhando para o mesmo horizonte, como se olhassem na verdade para Okinawa, o filme estabelece uma relação

de origem compartilhada entre as gerações, uma conexão que, por mais que seja afastada e negada, estará sempre presente.

Após a cena da praia, o título aparece em forma de letreiro e a trucagem aproxima até o ponto do “i” em vermelho, fazendo uma alusão à bandeira do Japão, enquanto na banda sonora ouvimos tambores e gritos em japonês. De acordo com Fudemma em entrevista, “Hia sá sá – hai yah” significa “um grito de ânimo, de coragem”. (FUTEMMA *apud* HOLANDA, 2017, p. 55) No mesmo sentido, o plano seguinte é de uma tela que se desdobra, revelando uma pintura do mar. No lado direito do enquadramento, observando a tela, uma menina de cinco ou seis anos está sentada em uma cadeira, como se estivesse pronta para assistir a uma apresentação. Na primeira voz *over*, Fudemma diz: “Você não sabe, Nogo-chan, mas estão construindo sua memória.” Assim, a diretora introduz a intenção de contar, de forma bastante subjetiva, a história dos primeiros imigrantes de Okinawa no Brasil, suas dificuldades e suas formas de sobrevivência. O grito de coragem nos parece fazer uma referência a esses tempos e, também, a uma tradição de resistência que Fudemma tenta recuperar.

A intenção não é apenas contar a história dos seus antepassados, mas também a sua própria. A presença da menina no quadro, que supomos ser a materialização de Nogo-chan, e sua posição como espectadora e ouvinte, nos faz entender que a narração e o filme de Fudemma também funciona como uma ativação da memória íntima da diretora que, no tempo presente, escreve ao seu eu do passado ainda menina, sobre a jornada de incertezas e deslocamentos que vivenciará. Enquanto em nenhum momento essa relação é colocada de forma explícita no documentário, já que a diretora sempre se refere à Nogo-chan como se fosse uma outra pessoa, é possível identificar alguns aspectos imagéticos da criança que reforçam sua caracterização como um alter ego dentro do filme, além de ser um mecanismo narrativo que Fudemma irá repetir alguns anos depois em *Chá verde e arroz*, através do menino Jo. Nogo-chan aparece, por exemplo, como uma figura deslocada, que nunca interage com o que está acontecendo dentro do plano, apenas esboça reações e observa. As pessoas também parecem não a notar ou perceber sua presença. Assim, Nogo-chan é uma espectadora da própria história. Existe, além disso, certa onipresença em seu comportamento, se deslocando com facilidade pelos ambientes que o documentário filma. Em determinada cena, assistimos a uma apresentação tradicional de duas mulheres, que dançam ao som de uma música animada de corda e tambor, tocada e cantada ao vivo por dois homens enquanto a performance ocorre. Terminada a apresentação, Nogo-chan sai de uma tela em branco, como se, terminada aquela memória, a menina estivesse livre para pular para a próxima.



Logo depois da primeira voz *over* de Futemma, vemos duas imagens em planos distintos: a primeira é um plano bem próximo de chamas intensas do fogo; a segunda é uma forte queda d'água. Esses dois elementos são bastante conhecidos por suas representações simbólicas, compondo os cinco elementos da filosofia budista. O fogo tem como característica o ímpeto e a motivação, portanto, poderíamos interpretar como um elemento representativo da primeira geração de imigrantes okinawanos que, ao deixarem a terra natal, demonstraram coragem e determinação. Já a água poderia representar a geração mais nova, os descendentes de okinawanos, justamente por serem mais maleáveis e adaptáveis à cultura ocidental. Mais tarde, veremos diversas vezes a imagem de um metal em processo de liquefação. Essa técnica, que envolve o superaquecimento do metal (fogo), até que atinja o ponto líquido (água), sugere a junção das duas gerações, das duas culturas, que, ao fim, se transformarão em um elemento muito mais forte.

Futemma inicia sua história, a coletiva e a pessoal, através da apresentação das mulheres da primeira geração de okinawanos. Enquanto se pintam e colocam seus quimonos, a diretora pergunta em voz *over*: “Aquarela, nanquim, óleo, guache. Quem são elas?”, para depois responder “Mais fácil dizer o que lembram. Aventais azuis de mercado e feira, rachaduras irreversíveis nos pés, mas as pernas em meias de seda.” Assim como em *Retratos de Hideko*, Futemma não oferece uma resposta generalizada e sociológica a respeito da mulher japonesa, mas sim um recorte de características que habitam seu imaginário e sua memória afetiva.

Outra aproximação que podemos fazer entre *Hia sá sá* e *Retratos* é quando entre a pergunta e a resposta da diretora temos uma cena onde as mulheres que antes estavam se arrumando cantam em japonês em cima de um palco, agora já completamente vestidas. Semelhante à jovem que olha para o coral com estranhamento em *Retratos*, Nogo-chan também reage à performance musical, sendo que nos dois casos essa relação é construída na montagem. Aqui, a cena abre com um plano detalhe dos pés de Nogo-chan, que os balança impacientemente (figura 58). Depois, um primeiro plano do seu rosto a mostra com uma expressão bastante entediada, com a face apoiada em uma das mãos (figura 59). Só então a montagem nos mostra imagens da performance (figura 60).

Duas coisas chamam a atenção nessa sequência: a primeira é o isolamento de Nogo-chan dentro do plano. O plano detalhe de seus pés ou o primeiro plano de seu rosto desfocam o fundo e assinalam o afastamento da criança em relação à performance. Reiteramos, portanto, a interpretação a respeito de Nogo-chan ser o alter ego de Futemma, não só por sua materialidade deslocada, mas também porque a cena manifesta uma incompreensão infantil diante da cultura materna, sentimento esse que, provavelmente, era o mesmo da diretora enquanto criança. A

manutenção de comportamentos e sentimentos próprios da infância na figura de Nogo-chan é importante para a sua caracterização enquanto mediadora daquilo que é passado e do que é presente.



Figuras 58, 59 e 60. Nogo-chan assiste à performance. Capturas de tela do filme *Hia sá sá – hai yah* (Olga Futemma, 1985).

Ainda sobre a mediação das temporalidades, Futemma destaca uma sequência ao colocá-la em sépia. A cena é uma dramatização do passado, provavelmente na época dos primeiros anos dos imigrantes okinawanos vivendo no Brasil. Não é apenas a cor sépia que aponta para essa interpretação, mas outros elementos presentes no quadro, como por exemplo uma carroça que anda com dificuldade no terreno, as vestes simples de um camponês e, claro, a própria narração que a diretora faz, remontando à trajetória e aos costumes de seus antepassados: “Algum dia, Nogo-chan, te contarão de um tempo em que dançar e cantar eram as únicas alternativas contra a loucura e a solidão.” Após essa voz *over*, a música de tambores e os gritos de ânimo do início retornam, enquanto na imagem um rapaz em contraluz dança em cima do morro.

Um efeito cortina introduz o plano seguinte, onde vemos dois músicos já de idade. Um deles, que sabemos ser o pai da diretora (HOLANDA, 2017), toca o tambor e o outro, um instrumento de corda, enquanto ambos cantam. No palco, duas mulheres dançam. Futemma abre esse novo plano com outra voz *over*, complementando a enunciação anterior: “Hoje, apenas técnica e disciplina? Não.” Assim, a colorização da imagem nos parece um elemento de separação entre o passado e o presente, uma vez que a dança e a performance permanecem tão ativas no cotidiano contemporâneo da primeira geração quanto foi no passado. Já a fala de Futemma estabelece uma permanência na motivação em dançar, alegando que hoje não se dançam ou cantam apenas por técnica e disciplina, mas também por necessidades emocionais.

Novamente de forma comparativa, podemos dizer que tanto *Retratos* quanto *Hia sá sá* possuem um interesse muito grande no registro do cotidiano da comunidade de japoneses e

okinawanos em São Paulo. Assim como no filme anterior, Futemma filma cenas da feira, do bairro da Liberdade e dos espaços mais privados, como confraternizações e aulas de dança. *Hia sá sá*, entretanto, é mais intenso ao filmar longamente não só a cultura tradicional dos mais velhos, como também as próprias figuras idosas que ocupam vivamente os espaços os quais a câmera percorre, enquanto a geração mais jovem é pouco presente. Existe, portanto, de forma muito similar a qual identificamos em *Retratos*, uma vontade por parte de Futemma em registrar os rituais, as tradições e as performances da cultura de origem com o intuito de que não caiam no esquecimento. O filme que é, dentre outras coisas, uma homenagem à Okinawa, se coloca também como um mecanismo de preservação da memória das tradições dos antepassados, as quais o próprio documentário constata estar em vias de desaparecimento.

A aparição menos frequente da geração mais jovem dos descendentes de okinawanos também resulta em imagens com relações menos dicotômicas entre si. Na verdade, podemos até mesmo dizer que, quando presentes, elas são mais harmoniosas. Os elementos de cada plano não entram em conflito, mas acabam criando um sentido de vínculo, de entrelaçamento, de repetição dos gestos. Nas figuras abaixo, notamos a decupagem atenciosa de Futemma para que exista uma correspondência entre as ações captadas pelas imagens. Nesse caso, esses planos estão completamente separados no filme, sendo que o da mulher aparece no começo e o do rapaz, já no final. Mesmo assim, a semelhança do enquadramento e da ação nos remete imediatamente um ao outro.



Figuras 61, 62, 63 e 64. Correspondência entre planos que mostram duas gerações diferentes. Capturas de tela do filme *Hia sá sá – hai yah* (Olga Fudemma, 1985).

Mesmo que Fudemma tente construir uma relação de união entre as gerações ao nível da imagem, no seu discurso a realidade apresentada é bastante diferente. Em uma das poucas entrevistas do filme, a diretora recolhe o depoimento de um homem descendente de okinawanos que, provavelmente, está na mesma faixa etária que ela. Primeiramente ele diz se lembrar das festas da comunidade formada por imigrantes de Okinawa em que morava e que gostava muito de tudo aquilo. Depois, entretanto, complementa:

Acho bonito que existem pessoas que ainda cultuam aquelas tradições, mas eu não... Saudade mesmo de, poxa, gostaria de ter vivido alguma coisa dos meus pais assim, acho que não. Minha passagem de Registro para a metrópole foi uma passagem praticamente de comportamento, de um desligamento total que eu tinha com a colônia... aconteceu nesse dia, quando eu vim pra São Paulo.

Após esse relato, Fudemma montará diversas imagens da cidade de São Paulo em movimentos de câmera tortuosos, acompanhadas de uma música sombria. A metrópole, portanto, é vista pela diretora como responsável pelo processo de mudança comportamental que

os jovens enfrentam quando saem do convívio com a cultura de origem. Tendo essa postura em mente, podemos dizer que as gerações mais novas, migradas para a cidade grande, escolhem se afastar e, até mesmo, rejeitar qualquer identidade que possa ser associada a uma cultura mais tradicional.

Já nos últimos planos do filme, Futemma constrói uma sequência de imagens de mulheres japonesas das primeiras gerações. Nos primeiros planos, os rostos envelhecidos ocupam a tela e, depois, vemos mais um registro de uma performance onde a câmera tem especial atenção aos gestos lentos e precisos, bem como à vestimenta sofisticada. Em voz *over*, a diretora explicita o sentimento lúdico que as performances proporcionam: “Feirantes, donas de casa? Não, princesas. Princesas, sim. Personagens de uma grande aventura, personagens de um sonho louco nascido no porto, na guerra, no mar”. Há, então, mais uma sequência animada em que as mulheres mais velhas se levantam em meio a uma confraternização e dançam entre as mesas, sorridentes e cheias de vitalidade. Semelhante ao plano de *Retratos* em que a idosa dança no meio da rua, aqui arte e tradição também são levadas ao cotidiano e à informalidade, demonstrando a presença constante desses elementos na vida dos okinawanos e seus descendentes. Além disso, por mais que *Hia sá sá* seja uma discussão mais aberta das questões identitárias, abarcando homens e mulheres, é evidente o apego e a dedicação maior que Futemma tem em registrar as figuras femininas da sua comunidade, principalmente as mais velhas. Não só essa sequência demonstra isso, como também diversas outras que discutimos anteriormente em que as mulheres ocupam posição de destaque no filme.

Não é estranho, portanto, que *Hia sá sá* termine em performance executada por uma mulher, e não qualquer mulher, mas a própria mãe da diretora. (HOLANDA, 2017) Em uma última voz *over* que recai sobre Nogo-chan adormecida, Futemma manifesta um desejo: “Duvido que os seus sonhos sejam o mar, Nogo-chan. Mais provável que a sua busca seja de estrelas. O certo é que quando se debruçar sob as ondas de Okinawa, você o faça apenas num gesto de amor”. Vemos, então, um plano do céu e a câmera faz uma panorâmica para baixo, revelando a mulher que, de trajes tradicionais, dança na areia da praia, de costas para o mar. Assim, nesse último plano temos Okinawa, a terra materna, apontada no horizonte do mar, enquanto em terra firme é a figura feminina quem faz a conexão entre os dois lados do oceano. Além disso, a presença da performance manifesta uma conexão que também se dá pela cultura e pela expressão artística, já que é esse elo, como demonstra o documentário diversas vezes, que mantém Okinawa viva em seus imigrantes e descendentes. Futemma, que se expressa por intermédio do filme, conecta ela também os dois lados do oceano em uma coisa só. *Hia sá sá – hai yah*, esse é o seu gesto de amor.

### 3.2. A mulher idosa: *Meninas de um outro tempo* (Maria Inês Villares, 1986)

O média-metragem *Meninas de um outro tempo* é, como vimos, o último filme dirigido por Maria Inês Villares. Com vinte e seis minutos de duração, o documentário conta com Beth Ganymedes e Ilka Hempfeng na produção, Adrian Cooper na direção de fotografia e Sarah Yakhni na montagem, enquanto Villares e Olga Fudemma trabalham mais uma vez juntas no argumento. O filme, assim como *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* e tantos outros nesta dissertação, foi financiado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, através do Prêmio Estímulo.

*Meninas* se debruça sobre a vida de cinco mulheres idosas, documentando através de depoimentos seus pensamentos sobre a própria velhice e o passado já longínquo, construindo retratos permeados pela discriminação e pelo isolamento. Em meio às falas de cada uma, temos a voz *over* da diretora, que narra em primeira pessoa os sentimentos quanto ao processo de envelhecimento de si e da mãe. A mãe de Villares, além de ser a motivação principal do filme, participa também como uma das entrevistadas. Assim, o documentário leva em conta o ponto de vista social da mulher idosa, mas também se caracteriza como uma reflexão marcada pela subjetividade das relações íntimas da diretora com o tema e as suas personagens.

O primeiro plano de *Meninas* figura a mãe da diretora abrindo as cortinas de uma sala escura, deixando o sol entrar. Mesmo que nesse estágio nós ainda não saibamos a relação de Villares com essa personagem, parece importante que seja ela quem abra, literalmente, o filme. Os créditos da equipe aparecem então, inscritos em diversos bordados, símbolo bastante associado às mulheres mais velhas e, depois, uma idosa desce com dificuldade alguns degraus de escada enquanto segura dois quadros, um em cada mão. Chegando ao térreo, faz questão de limpá-los com um pano. Assim começa o documentário de Villares, iluminando o obscuro, trazendo do sótão uma temática empoeirada que se evita expor. As questões pertinentes à mulher idosa não só eram tratadas como irrelevantes no que concerne à esfera política, seja ela feminista ou social, mas também se encontravam invisibilizadas nos meios de discussão, como bem reflete Barbara Macdonald em seu livro *Look me in the eye: old women, aging and ageism*, publicado pela primeira vez em 1983. A autora, militante feminista e lésbica, relata a experiência de se mudar para um novo lugar, uma nova comunidade e um novo emprego aos sessenta e dois anos de idade, deparando-se mais uma vez com a situação de ser vista como o “outro”:

Novamente eu estava fora, novamente eu era o “outro”. Novamente eu vivia sem nunca saber quando as pessoas me evitavam, não porque elas haviam me identificado como lésbica, já que eu não era mais vista como um ser sexual, mas sim porque elas haviam me identificado como velha. Eu vivi minha vida sem livros, filmes, rádio ou televisão me dizendo que lésbicas existiam ou que era possível ser feliz sendo lésbica. Agora nada me dizia que mulheres idosas existiam, ou que era possível ser feliz sendo uma mulher idosa. Novamente o silêncio continha mensagens poderosas e repressivas. Novamente eu tinha que traçar meu próprio curso, desta vez em direção ao envelhecimento. (MACDONALD, 2001, p. 5)<sup>44</sup>

A proposta de Villares em “iluminar” a discussão acerca da velhice dialoga com a problematização apontada por Macdonald em seu livro, em que a autora mostra de forma pertinente e pessoal o apagamento da mulher idosa nos espaços públicos, na mídia e dentro do próprio movimento feminista. Utilizando os documentários analisados nesta dissertação como exemplo, percebemos que a mulher idosa está presente em todos eles, mas sempre de forma dissolvida pela temática principal. Reconhecemos essas mulheres nas entrevistas, no trabalho que realizam, no cuidado dos netos, na solidão da cadeia ou da rua, mas a velhice nunca é nomeada ou reconhecida explicitamente. Em contraponto, talvez possamos citar *Mulheres da terra*, de Marlene França, como o filme que melhor reconheça as particularidades da velhice ao mesmo tempo em que não a isola das questões propostas sobre a trabalhadora rural.



Figura 65. Cartaz de *Meninas de um outro tempo* (1986), de Maria Inês Villares. Banco de Conteúdos Culturais – Cinemateca Brasileira.

<sup>44</sup> Tradução da autora. No original: “Again I was outside, again I was ‘the other’. Again I lived with the never-knowing when people would turn away from me, not because they had identified me as a lesbian, since I was no longer thought of as sexual being, but because they had identified me as old. I had lived my life without novels, movies, radio, or television telling me that lesbians existed or that it was possible to be glad to be a lesbian. Now nothing told me that old women existed, or that it was possible to be glad to be an old woman. Again the silence held powerful and repressive messages. Again I had to chart my own course, this time into growing old.”



Notamos também a escassez da temática no nosso recorte ao encontrarmos apenas outros dois filmes além de *Meninas de um outro tempo* que são voltados especificamente para a mulher idosa: o documentário *Menopausa: mudança de vida* (1987), dirigido por Maria Abs, e o curta-metragem de ficção *A terceira idade* (1982), de Eliane Bandeira e Marília de Andrade.

Em *Meninas de um outro tempo*, depois dos dois planos de abertura, vemos mãos enrugadas fazendo crochê. O plano detalhe capta a lentidão do movimento até que a câmera sobe para revelar o rosto de uma das entrevistadas, dona Valéria<sup>45</sup>, que aparenta ter mais ou menos noventa anos, de expressão tranquila e concentrada. Outro par de mãos aparece em seguida, menos enrugado, mas também envelhecido, trabalhando em uma máquina de costura. A câmera faz o mesmo movimento que o plano anterior, revelando outro rosto, Mariko, uma mulher com seus sessenta anos de idade.

Começam as primeiras entrevistas, todas em primeiro plano e em ambientes domésticos. A temática das perguntas de Villares para essa primeira leva é casamento, já que as mulheres dissertam individualmente sobre suas experiências pessoais em relação ao matrimônio. A primeira a falar é Déa, mãe de Villares, que talvez também tenha pouco mais de sessenta anos. Ela relata ter se casado muito jovem, aos dezoito, e que logo depois teve filhos, ficando presa aos afazeres domésticos e às obrigações com a família. De forma oposta, no plano seguinte dona Valéria diz que sua vida de casada foi muito boa, e fala com orgulho da quantidade de trabalho doméstico que conseguia realizar, como um sinônimo de força. Por fim, vemos Mariko, que também relembra que se casou muito cedo, aos dezessete, e que não foi por escolha própria, mas por “apresentação”. Ela frisa ainda que nunca foi dependente do marido, sempre costurou para fora a fim de ganhar o próprio dinheiro.

Nessas primeiras entrevistas Villares busca enfatizar como a mulher idosa não é uma categoria homogênea. Separadas por quase vinte anos, a diferença de idade das entrevistadas tem consequência no que pensam, como agem e como refletem sobre as suas experiências. Enquanto para as mais novas o casamento significou jornadas diárias sobrecarregadas com o trabalho doméstico e a família, para Valéria, a mais velha, o marido e os afazeres da casa tinham uma conotação mais positiva. Essas impressões, além de corresponderem a diferentes valores geracionais, se relacionam também com a condição física e emocional em que as entrevistadas se encontram no presente do documentário. Aos oitenta anos, a mulher idosa que fala e se move

---

<sup>45</sup> Apesar do documentário não revelar os nomes de algumas das entrevistadas (dona Valéria, Déa e Mariko), eles foram fornecidos por Maria Inês Villares, diretora do filme, em entrevista concedida por e-mail. Na análise, optamos por utilizá-los com o intuito de facilitar a leitura do texto.



com dificuldade encontra prazer ao lembrar da vitalidade com a qual conseguia realizar todo o tipo de serviço.

Na sequência, em um primeiríssimo plano, Patrícia é apresentada. A personagem parece ter um pouco menos de oitenta anos, os cabelos bem brancos e olhos bem azuis. Olhando para baixo, ela lê em inglês o poema *Está velho, pai William*, escrito por Lewis Carroll em *Alice no país das maravilhas*. No livro, a pedido da Lagarta, Alice tenta recitar o poema original de Robert Southey, *The old man's comforts and how he gained them* (GARDNER, 2012), mas não consegue se lembrar exatamente das palavras, criando versos completamente distintos. A falta de memória de Alice para poemas, lições e brincadeiras é algo recorrente por toda a narrativa, em que ela mesma relata à Lagarta: “Não consigo lembrar das coisas como antes... [...] tentei recitar ‘A abelhinha atarefada’, mas fiz tudo diferente!”. (CARROLL, 2009, p. 44)

No documentário *Meninas*, Patrícia recita os oito primeiros versos da paródia de Carroll:

"You are old, Father William", the young man said,  
 "And your hair has become very white;  
 And yet you incessantly stand on your head  
 Do you think, at your age, it is right?"

"In my youth", Father William replied to his son,  
 "I feared it might injure the brain;  
 But, now that I'm perfectly sure I have none,  
 Why, I do it again and again."<sup>46</sup>

O poema de Carroll em *Alice no País das Maravilhas* é um diálogo entre um filho e o seu pai, William. O jovem repetidamente afirma a velhice de William ao apontar seu cabelo branco, a mandíbula fraca e a visão minguada. Para o filho, essas características são incompatíveis com as atividades do pai, que fica o tempo todo de ponta cabeça ou dá cambalhotas. De forma bastante ágil, William responde que, com a velhice, tem a liberdade de fazer o que quiser. É nesse sentido que Villares aplica o poema em seu documentário, na tentativa de ressignificar a velhice para uma posição de poder em relação às expectativas sociais. Lembramos novamente de Barbara Macdonald quando diz que o poder da mulher idosa está justamente na iminência da morte e, por isso, não há por que ter medo de viver. Com este pensamento, a mulher idosa pode finalmente “recusar os trabalhos insignificantes e as traições

---

<sup>46</sup> O livro *Alice no País das Maravilhas* tem diversas traduções para o português. Para não perder a intenção original do poema *Está velho, pai William* de Lewis Carroll, deixamos a versão em inglês no texto, a qual Maria Inês Villares também opta por colocar em seu documentário. Segue, para melhor compreensão, uma das traduções possíveis, de Clélia Regina Ramos: “Você é velho, Pai William, disse o rapaz / E seu cabelo está ficando bem branquinho. / E ainda teima em plantar bananeira. / Está certo isso, na sua idade? / Quando eu era jovem, respondeu William, / Tinha medo de quebrar a cabeça. / Como agora tenho certeza de não ter uma boa cabeça / Planto bananeira sem medo de nada.” (CARROLL, 2009, p. 45)

a si mesma que a sociedade impõe e tomar conta da sua própria vida. Tal mulher não fará aquilo que mandam, fará apenas aquilo que é importante para sua própria direção de vida.” (MACDONALD, 2001, p. 100)<sup>47</sup>

É interessante também relacionar a falta de memória de Alice, que acaba criando um poema completamente diferente do original em consequência disso, com a falta de memória muitas vezes característica da velhice. Ainda no capítulo do poema citado, Alice conta a Lagarta que acredita que o fato de não se lembrar direito das coisas tem relação com as diversas mudanças de tamanho pelas quais passou desde que entrou no País das Maravilhas, não se sentindo, portanto, ela mesma. A personagem, ao beber e comer itens variados que encontra, cresce e encolhe repetidamente, chegando a ter a altura de uma casa e logo depois oito centímetros. As muitas ocasiões em que Alice muda de tamanho poderiam ser um indicativo da chegada da sua fase adulta (GARDNER, 2012) e, portanto, do seu envelhecimento. As mulheres de *Meninas*, assim como Alice, passaram por diversas fases e chegam ao estágio da velhice também modificadas, enquanto mais especificamente Patrícia, que lê o poema de Carroll, manifesta alguns lapsos de memória.

Entretanto, uma característica fundamental de Alice é que mesmo que ela não se sinta mais a mesma e seu tamanho varie diversas vezes, a personagem mantém sua meninice, sobrevivendo às mais diversas aventuras no País das Maravilhas graças a sua criatividade infantil. Nesse sentido, quando Alice é pedida para recitar o poema de Southey, ela acaba recriando-o no intuito de substituir a memória que lhe falta. Enquanto Carroll utiliza desses lapsos como mecanismo para parodiar poemas e criar humor, dentro do contexto do documentário de Villares poderíamos dizer que a presença de Alice e *Está velho, pai William* embute certa discussão acerca da memória. As mulheres que falam com Villares narram seu passado, mantêm na lembrança os tempos de menina, da juventude, enquanto faz-se presente essa característica de recriação da memória, ou da falta dela.

A cena seguinte, que conta com uma extensão da presença do imaginário de *Alice no país das maravilhas*, reflete o raciocínio traçado acima, em que Villares opta por narrar a memória de sua infância de forma completamente ficcionalizada. Na trilha sonora, ouvimos a introdução da música *Time*, da banda Pink Floyd, com um som grave e o barulho de um ponteiro de relógio. Uma menina corre em direção à câmera em *slow motion*, de braços abertos e sorriso largo. Sua vestimenta, um vestido azul largo de mangas bufantes, os sapatos pretos e as meias

---

<sup>47</sup> Tradução da autora. No original: “For the first time in her life an old woman can refuse society's meaningless busywork and self-betraysals and she can take charge of her own life. Such a woman won't do what she is told, she will only do what is important to her own life direction.”

brancas remetem à clássica representação da personagem Alice (figura 66). Depois, enquanto ocorre a primeira voz *over* da diretora, vemos um plano detalhe de olhos que compreendemos ser os de Villares, olhando em direção à menina. “Eu era criança ainda outro dia. Num tempo sem nuvens nem ventos. Um sonho.” Ao cortar para um plano médio, a câmera acompanha a criança correndo, que passa por Villares imóvel, sem ao menos perceber a sua presença.

O som do relógio, o figurino e a menção ao sonho infantil são todos elementos marcantes da história de Lewis Carroll. Sendo assim, é possível traçar alguns paralelos. Villares escolhe representar sua infância através de uma personificação de si em Alice, já que a montagem estabelece uma relação de olhares que justifica esse entendimento, ao mesmo tempo em que na voz *over* a diretora rememora ser “criança ainda outro dia”, como em um sonho. Da mesma forma, o País das Maravilhas não é algo real, mas um sonho de Alice, um sonho que é, sobretudo, feito de lógicas infantis e que, portanto, simboliza a infância. Além disso, a própria referência dentro do documentário a uma personagem que é conhecida por sua jovialidade e inocência contrasta com a temática da velhice proposta por Villares. O contraste é claramente intencional, já que a diretora está traçando um caminho entre o passado e o presente, entre sua infância e seu envelhecimento. Alice é a ponte que os conecta, que engatilha a memória do que é ser jovem.

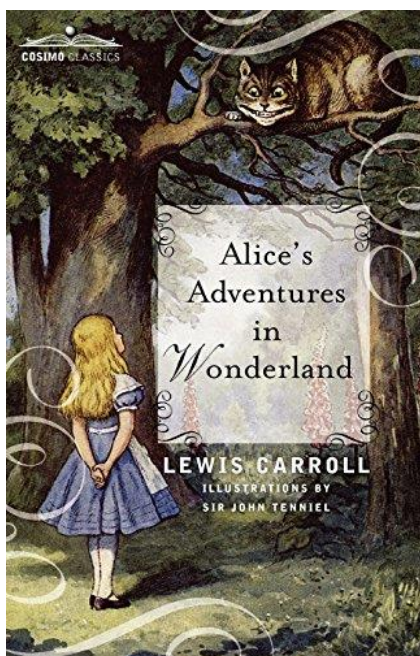


Figura 66. Capa do livro *Alice's adventures in Wonderland* com a ilustração original feita por Sir John Tenniel. Na figura, podemos observar Alice com os mesmos elementos descritos acima: vestido azul de mangas bufantes, meias brancas e sapatos pretos.

Outra consideração importante nesta sequência é que vemos pela primeira vez os elementos subjetivos de Villares no documentário. Como mencionamos anteriormente, toda a cena é explicitamente ficcional, mas a aceitamos como a representação de uma realidade subjetiva da diretora. Essa realidade é construída, além da voz *over* em primeira pessoa, a partir da presença da própria Villares no plano, enquanto a postura distante da sua figura encena o ato de rememoração, como se a diretora observasse, de fora, uma lembrança longínqua. Assim, de forma aproximada ao filme analisado anteriormente, *Hia sá sá – hai yah* de Olga Fudemma, as duas realizadoras utilizam de figuras infantis para representar um eu do passado e mediar, portanto, as duas temporalidades. Ainda que, diferentemente do filme de Fudemma, em *Meninas* a diretora marque presença em quadro.

Após a sequência da criança, as entrevistas retornam. Ainda na temática do casamento, Mariko disserta sobre o amor na relação marido e mulher:

Amor? Olha, o amor é uma coisa muito bonita, mas é uma coisa que eu nunca senti ou então... não sei. Acho que o que eu sentia pelo meu marido era mais amizade do que amor, sabe? Por outra pessoa, por outro homem... isso agora eu... como eu tenho meus netos, acho que todo o amor que eu tenho eu dou para eles, né?

Novamente Villares alterna as entrevistadas para criar um efeito de contraste entre as experiências. Enquanto no trecho acima o amor romântico não fazia parte do matrimônio, para dona Valéria, que vemos logo a seguir, a morte do marido gera um sentimento de saudade, além da ideia consoladora, que nesse caso também é romântica, de que quando ela morrer os dois poderão se encontrar. Por fim, Villares inclui Patrícia, que relata nunca ter se casado. A composição dessa entrevista também é diferente de todas as outras. Vemos a personagem de perfil limpando uma janela silenciosamente. Ao terminar, ela encara de forma pensativa e melancólica o exterior do seu quarto. É na voz em *off* que ouvimos a conversa entre a diretora e Patrícia:

Maria Inês Villares: Por que você não casou, Patrícia?

Patrícia: Eu nunca encontrei alguém com quem eu gostaria de ter partido [sic] minha vida... uma vez no navio, eu era bem jovem e mais nova, um inglês que ia para a Argentina eu pensei em namorar, talvez casar. Quando eu não via ele mais na vinda do navio eu ficava muito triste. Mas estava muito *young*... estava muito jovem.

Maria Inês Villares: Você nunca foi beijada, Patrícia?

Patrícia: Já beijei sim. Quando era mais nova sim, mas mais do que isso não. Não do jeito de, como dizer... o sexo. Não gosto disso, nunca gostei. O que digo é o jeito de namoro, namorar...

Maria Inês Villares: Você não sente falta disso na sua vida?

Patrícia: Como?

Maria Inês Villares: Você não sente falta disso na sua vida? Sexo?

Patrícia: Sentir falta? Ah, talvez alguma vez já tive sim.

É interessante que essas experiências não se relacionam diretamente com a velhice, mas constroem retratos mais complexos das entrevistadas através de uma rememoração de vivências privadas, como o casamento, o relacionamento com os filhos, os amores juvenis, o sexo. Se compararmos esse tipo de abordagem com os documentários analisados nos primeiros capítulos, podemos dizer que Villares se distancia da ideia de uma representação coletiva da mulher idosa. Nos anteriores, por mais que existissem mulheres de idades, raças e contextos variados, raramente os filmes focalizavam essas diferenças, importando aquilo que as unia, fosse o trabalho, a pobreza ou a marginalização. Em *Meninas*, o oposto acontece: a única coisa que as une é a velhice, mas Villares parece estar interessada na forma distinta pela qual suas personagens a vivenciam. No caso dos trechos acima, a diretora escolhe uma representação menos objetiva da experiência, através de uma abordagem que explora os pontos de vista pelos quais essas mulheres, agora idosas, lembram a própria juventude.

Nesse sentido, podemos notar como *Meninas*, além de contar com elementos subjetivos em primeira pessoa da diretora, já se relaciona com o conceito de micro história tal como Karla Holanda (2004) o aplica no documentário. Falamos brevemente desse conceito na introdução do capítulo como uma prática historiográfica que utiliza de abordagens mais particularizadas para escrever a história. Holanda defende que essa postura acaba sendo adotada também pelo cinema documental, principalmente a partir da década de 1990. De acordo com a autora, os personagens dos documentários que adotam essa abordagem são representados como indivíduos fragmentados, incoerentes, contraditórios, dramáticos, não mais “a serviço da representação de um tipo” (p. 91). Observamos essas características nas entrevistadas de *Meninas*, sendo Patrícia a que melhor as expressa. Discutiremos essa afirmação mais a fundo em breve, mas já podemos percebê-la pelo tom dramático dado ao depoimento de Patrícia sobre seu amor na adolescência. O enquadramento diferenciado de perfil olhando a janela em vez de um primeiro plano frontal, e o uso da voz *off* adicionam, por exemplo, um efeito intimista ao plano e também ao relato da personagem. Já a discussão sobre a falta de relações sexuais ajuda a construir um retrato solitário que descobriremos envolver o dia a dia de Patrícia.

Na sequência, Patrícia aparece agora em um plano médio para falar da sua surdez. Na maioria dos seus depoimentos, a personagem mistura dois idiomas, o inglês, que aparenta ser a sua língua nativa, e o português. Assim, além de ter que lidar com a falta de audição, Patrícia encontra dificuldade em se comunicar, criando, por vezes, frases fragmentadas e confusas. Abaixo traduzimos seu doloroso relato em inglês sobre o isolamento que sente por causa da surdez:

Bem, meu interesse são pessoas e conhecimento, saber das coisas... especialmente saber um pouco do que está acontecendo no mundo. Eu gosto que as pessoas me contem as coisas e por causa da minha surdez as pessoas não têm a paciência de falar comigo. Elas não me contam nada. Eu sinto como se estivesse aprisionada... ser surda é uma prisão da qual eu não consigo sair. É uma perda. Pessoas falam sobre coisas e elas não gostam de se repetir. Você entende o que eu quero dizer...<sup>48</sup>

No momento em que menciona a surdez, a câmera inicia um *zoom in* em seu rosto, até chegar em um primeiríssimo plano, reforçando a solidão mencionada na fala. Patrícia se emociona ao relatar a experiência, seus olhos se enchem d'água e a voz fica trêmula. Entendemos então que não é a limitação física da falta de audição que causa o isolamento que Patrícia sente de forma tão angustiante, mas sim a impaciência e a discriminação externa que sofre. Para Villares, é este o ponto que precisa ser compreendido, que a problemática do isolamento da mulher idosa não é uma característica inerente e inevitável do processo de envelhecimento, mas uma questão social. Esse raciocínio é complementado na entrevista seguinte, em que somos apresentados a uma outra faceta da discriminação da idosa, o abandono.

A quinta entrevistada é introduzida pela voz *over* da diretora: “Foi dona Itália quem me contou um pouco sobre a vida aqui no asilo.” Assim, saímos do ambiente doméstico das outras mulheres e vamos para o que parece ser o refeitório de um asilo. Sentada atrás de uma mesa comprida está dona Itália, de talvez uns sessenta e cinco anos de idade. Ela faz um retrato positivo do asilo, dizendo que ali está “junto com bastante gente, todas iguais a mim”, e que agora consegue viver em paz, porque o mundo lá fora é muito ruim. Quando perguntada pela diretora como era sua vida com o filho, Itália desabafa sobre a situação que a levou a morar na instituição:

Maria Inês Villares: Como era a sua vida com o seu filho?

Itália: Era boa, até que ele casou... era ótima eu e ele só, mas depois que ele casou minha vida mudou muito.

Maria Inês Villares: Por que?

Itália: Por causa dela, né? Ele é muito bom, ele continua o mesmo. Mas ela não aceita a gente junto, né?

Maria Inês Villares: Por que ela não aceita?

Itália: Não sei, por causa da idade... quem sabe é isso, ela não tem mais paciência com gente velha, né? Eu morei sempre com o meu filho, desde que ele nasceu... mas depois que ele casou, eu me separei e vim pra cá.

---

<sup>48</sup> Tradução da autora. No original: “Well, my interest is people and knowledge and to know about things, specially to know a little bit of what is happening in the world. I like to be told things and because of my deafness people don't have the patience that you have to tell me things. They don't tell me things. I feel like I'm imprisoned... to be deaf is an imprisonment that I can't get out of it. It's a loss. People talk about things, and say things and one doesn't like to repeat something they've said. You understand what I mean...”

O depoimento de Itália se relaciona com o isolamento pela discriminação social que as mulheres idosas sofrem, tal como vimos na entrevista de Patrícia. Reparamos principalmente na semelhança quando Itália diz que “quem sabe é isso, ela não tem mais paciência com gente velha, né?”, e quando Patrícia vivencia a mesma falta da paciência. O depoimento que acabamos de descrever, entretanto, é bem mais revelador nesse sentido, porque nos faz enxergar a violência do abandono familiar. Villares complementa o relato de Itália construindo uma imagem extremamente deprimente do asilo, através da montagem de planos estáticos e longos de mulheres idosas debilitadas e melancólicas, além do tom escuro que é dado à sequência. O foco nos movimentos lentos e dificultosos dessas mulheres se relaciona, ainda, com a fala de Villares em voz *over*: “Neste lugar, as rugas não contam. O tempo não tem pressa. A lentidão sugere imobilidade e esquecimento.”

Assim, o tom mórbido que rege a cena do asilo é menos uma visão negativa da velhice em si e mais uma crítica ao abandono e à negligência dos idosos pelos familiares. No depoimento de Itália, mesmo que ela inicie seu relato apontando o asilo como um ambiente positivo onde as residentes podem compartilhar experiências parecidas, Villares conduz a entrevista para que o foco seja o abandono de uma mãe. As palavras de Itália são bem significativas para que compreendamos o que é específico da discriminação da mulher idosa, em que ela é descartada a partir do momento em que não serve mais ao seu propósito materno e doméstico, seja porque foi substituída pela figura da esposa do filho ou por causa de sua fragilidade física.

Ainda sobre a sequência do asilo, é interessante como *Meninas de um outro tempo*, apesar do título, não se ancora no clichê de que a idade é só um número, ou que “você é tão jovem quanto se sente”. Villares é extremamente explícita no que é ser uma mulher idosa na nossa realidade social, não escondendo em nenhum momento a debilidade física e mental, a violência do abandono e da discriminação ou a questão da morte. Ao mostrar essa realidade de forma tão crua, sem representações romantizadas, a diretora vai no sentido inverso das expectativas estéticas, capitalistas e patriarcais que são impostas para a mulher idosa. Na verdade, podemos dizer que Villares mostra o que acontece quando essas expectativas não são cumpridas: alienação, isolamento, abandono. É por esse viés que Barbara Macdonald, como já citado anteriormente, encontra o caminho para o “poder da mulher idosa”, na revelação de que o processo de envelhecimento existe e não deve ser ignorado:

O processo de envelhecimento tem sido escondido de todas nós por toda a nossa vida. Nos dizem que com a ajuda da medicina moderna e da tecnologia, ser velha não é mais necessário. Podemos ter uma vida ativa até o “fim”. Você é tão jovem quanto

pensa que é. Existem tintas para fazer seu cabelo parecer com a sua “cor natural”, cremes para remover rugas e manchas escuras, e com tudo isso nenhuma mulher deve parecer que está “falhando” – ela deve parecer “bem preservada”. Mas nós sempre devemos suspeitar que qualquer processo tão bem escondido tem algum tipo de poder. E realmente tem. (MACDONALD, 2001, p. 99)<sup>49</sup>

Após a voz *over* da diretora, vemos um primeiro plano de dona Valéria. Ela diz: “O futuro? Que vem agora? O que eu vou esperar? A morte, né? Estou morrendo.” Em “a morte” há um corte para um plano detalhe dos olhos de Villares encarando a câmera. Depois, eles desviam para o chão. Mais um corte para o interior escuro de um corredor, em que a câmera baixa filma os passos lentos de uma idosa atravessando o quadro. Na trilha sonora, uma música melancólica. A sequência termina com o retorno da voz *over* de Villares: “Uma longa viagem ao meu desconhecido”.

Se é possível estabelecer um diálogo com o texto de Macdonald, na medida em que o documentário de Villares busca uma visão menos romantizada da velhice, não se pode afirmar que as mulheres de *Meninas* se mostram empoderadas pela proximidade da morte, como argumenta a autora. A religiosidade e o receio do desconhecido são fatores que Macdonald não considera em sua análise, mas que na realidade que Villares apresenta se mostram essenciais. Discutiremos melhor a velhice entrelaçada à perspectiva da morte nos parágrafos finais.

Patrícia faz outra leitura, dessa vez de um trecho de seu diário datado próximo ao tempo de produção do filme. Em português, ouvimos sua voz em *off*, enquanto a câmera se desloca pelo seu quarto, focando primeiramente o papel em que consta a entrada original do diário, escrito à mão e em inglês. Patrícia lê: “Domingo, 8 de junho de 1985. Não tenho telefone. Não tenho televisão. Não tenho rádio, não ouço as campainhas da porta. Ninguém está comigo, ninguém para conversar comigo. Estou sozinha. Os moços foram para fora, nem se sabe aonde.” O papel, pendurado em um espelho velho e rachado de sua cômoda, está cercado de recortes de revista e fotografias antigas. Depois, há um plano aberto da cozinha de Patrícia, em que conseguimos visualizar um espaço pequeno, um pouco bagunçado e com recortes de papéis espalhados por todos os cantos. Ao fim da leitura, Patrícia ocupa o quadro e diz em português com a voz trêmula: “Eu estava sentindo muita depressão, isso é questão de eu estar sozinha.”

---

<sup>49</sup> Tradução da autora. No original: “The process of aging has been hidden from us all our lives. We are told that with the help of modern medicine and technology old age isn’t necessary. One can have an active life right up to the ‘end’. You are as young as you think you are. There are hair dyes to make your hair look its ‘natural color’, creams to remove the wrinkles and brown spots, and with all these no woman should look as though she is ‘failing’ – she should look ‘well-preserved’. But we always suspect that any process so well hidden has some kind of power. And indeed it has.”



Na trilha sonora, a melancólica música *Deep space*, de Rickie Lee Jones, começa, e Patrícia continua:

É um pouco difícil dizer... me dá um pouco de depressão às vezes. Sabe o que é depressão? *Depression, yes*. A falta de ninguém para conversar, né? *Nobody to see*, ninguém pra ver. *Then you'll go away to your house and I'm alone again*. Eu acho que eu tenho a expressão de ter medo, de estar triste. Talvez eu tenha. É falta de companhia! *A lack of company makes you...* como vou dizer... atrasa a mentalidade, deixa cansada e deixa com depressão e deixa sentir uma falta de alguma coisa.

Após a fala de Patrícia, vemos outro plano aberto, agora de uma sala de estar bastante ampla. A sala, escura e quase que completamente vazia, contém apenas um sofá embrulhado em plástico e uma estante com um quadro em cima. A câmera então foca no quadro, onde vemos a pintura “La belle dame sans merci”, de Frank Dicksee. Nele, uma jovem mulher ruiva que está montada em um cavalo se abaixa para beijar o cavaleiro. Podemos relacionar a sala vazia e escura com a depressão de Patrícia causada pela solidão, enquanto a pintura sugere o romance que ela almeja ou se arrepende de não ter tido. Já o sofá embrulhado em plástico, por outro lado, nos remete à sensação de um morador que não se encontra mais ali. Assim, a morte, mencionada por Valéria no depoimento anterior ao de Patrícia, ecoa neste momento.

Chegando aos minutos finais do documentário, cabe apontar que Patrícia, além de ter mais tempo em tela, destaca-se de várias maneiras entre as outras entrevistadas. À parte dona Itália, Patrícia é a única a quem Villares chama pelo nome, e a sua representação também é distinta. Seus pensamentos fragmentados e confusos não são cortados na edição para dar maior clareza na entrevista, mas são constantemente expostos e reforçados para construir uma personalidade emotiva, cheia de dúvidas e incertezas. A lembrança de seu passado e a reflexão do seu presente ativam emoções que transbordam na fala e no modo de agir de Patrícia, dando menos a impressão de uma entrevista, e mais o registro de um monólogo íntimo. A complexidade e a particularização que se dá a Patrícia sugerem uma aproximação entre ela e a própria Villares, em que ambas são, em maior ou menor grau, representadas subjetivamente. Ao contrário das outras entrevistadas, Patrícia divaga em suas respostas e isso nos aproxima da personagem, enquanto sua caracterização é carregada de pequenos atos performáticos e enquadramentos menos objetivos, como o plano em que ela olha pela janela silenciosamente ao mesmo tempo em que ouvimos sua voz em *off* lembrando o passado, ou então a leitura do poema de Lewis Carroll e de algo tão íntimo como uma página de diário. Villares também tenta mergulhar no cotidiano de Patrícia ao nos mostrar o interior de sua casa, focalizar as fotografias e os recortes e dar a esses planos conotações bastante subjetivas, que acabam por simbolizar

sentimentos profundos de Patrícia. Além disso, o filme utiliza, mais do que com qualquer outra entrevistada, primeiríssimos planos de seu rosto envelhecido e diversos movimentos em *zoom in*. Não coincidentemente, esses enquadramentos e movimentos também são utilizados quando vemos Villares em quadro. Assim, *Meninas* se estrutura através de duas representações subjetivas, a da própria diretora e a de Patrícia.

Após o plano da sala escura e vazia, voltamos a ver Villares. Em um primeiríssimo plano de seu rosto, a diretora olha para o extra-campo. Logo depois, a montagem cria uma relação de olhar, em que entendemos que Villares olha, na verdade, para sua mãe, que está sentada à mesa silenciosamente enquanto escreve em um pedaço de papel. É nesse momento, na verdade, que descobrimos que essa é a mãe da diretora, através de voz *over* de Villares, que diz: “Mãe, tenho medo desse silêncio. Dessa sensação que as coisas estão muito velhas... há séculos.” Nessa frase, Villares parece identificar pela primeira vez o envelhecimento da mãe, algo que admite estar presente há algum tempo, mas que só agora, no momento do filme, consegue reconhecer. Não é só a velhice de sua mãe que a diretora identifica, mas também o desgaste de relações, uma falta de compreensão mútua entre ambas. Por isso o silêncio, o rosto de Villares que a observa em planos e locações diferentes. É nesse sentido também que o documentário encontra necessidade em explorar uma segunda subjetividade, a de Patrícia, que auxilia na busca por compreender a experiência da mulher idosa e de todo o processo de envelhecimento, processo esse que a diretora dolorosamente admite em sua mãe. Assim, diante da dificuldade de se relacionar com a velhice da própria mãe, Villares recorre à Patrícia e cria, a partir desse encontro, um meio de aproximação com a realidade que agora rege o cotidiano de ambas, mãe e filha.

Assim, Patrícia retorna mais uma vez. De maneira semelhante à fala de Valéria sobre a impossibilidade do futuro, porque o futuro significa a morte, Patrícia tenta em vão dissertar sobre esperança: “Esperança... I hope too many things. No, I never... eu nunca... like my sister once said... what is the word now? Give me a minute or you can suply it to me. What is the word I want? It won't come...”<sup>50</sup> Enquanto Patrícia se debate para encontrar a palavra certa, o volume da voz diminui em um *fade out*, e a voz de Villares surge por cima: “Nenhuma palavra, nenhuma poesia, nada. Patrícia não encontrava esperança.” A partir desse momento, voltamos a ver cenas do asilo, que agora focam nos rostos melancólicos de idosas. Em meio às imagens em movimento, o documentário inclui algumas fotografias, com diversas mulheres escondendo

---

<sup>50</sup> Tradução da autora. No original: “Esperança... Eu tenho muitas expectativas. Não, eu nunca... eu nunca... como minha irmã uma vez disse... qual é a palavra? Me dê um minuto ou você pode me dizer qual é. Qual é a palavra que eu quero? Não consigo lembrar...”

o rosto com as mãos. A música melancólica complementa o tom sombrio da sequência, em que o sentimento de desesperança realmente toma forma. Na imagem de uma cama vazia, Villares diz: “Ao redor da cama vazia, a desolação, a saudade. A morte de dona Itália me levou a uma paisagem varrida pelo vento e desprovida de encanto. Um caminho que fugia a minha compreensão.”

O anúncio da morte de dona Itália, a quem vimos e ouvimos e cuja trajetória também tivemos a oportunidade de conhecer em parte, é bastante impactante para nós espectadores, mas também parece ser para o próprio filme. Villares coloca essa informação já no final, a fim de traduzir o sentimento inesperado que geralmente acompanha a morte. Em uma tentativa de compreender esse caminho, a diretora recorre uma última vez à Patrícia:

Patrícia: No nosso transporte de viagem vamos conhecer perfeita sabedoria e muita felicidade e maravilhosa liberdade que nunca poderíamos conhecer nesse mundo. *It's wonderful*, não é coisa triste.

Maria Inês Villares: Você quer morrer?

Patrícia: Se eu quero ir lá? Não, eu... o ser humano deve ser feliz aqui, porque nós fomos postos aqui para estar com gente e estar com companhia e estar alegre, e ter interesses na vida e interessar na vida. Não ser sozinhos, não para levar uma vida solitária, de solidão.

Por fim, na última sequência de *Meninas*, vemos novamente o rosto de Villares em um primeiríssimo plano, olhando para a câmera. Depois, na mesma sala que é iluminada no início do filme, a mãe da diretora se encontra sentada em uma cadeira de balanço, posicionada bem à frente da janela, em contra luz. Retornamos ao rosto de Villares, que agora olha novamente em direção à mãe, sorrindo. Retornamos também, em seguida, à cena da criança correndo. A câmera a acompanha até que ela encontra os braços da mãe de Villares. Elas andam juntas, entrelaçadas pelas mãos, enquanto através de uma *pan* a diretora é revelada em um plano médio observando a cena. Villares olha para a câmera uma última vez, que faz um *zoom in* em seu rosto, mostrando seu sorriso. Em voz *over*, conclui: “Mãe, sinto como se a visse pela primeira vez. Uma volta enorme para chegar até você, até todas nós.”, enquanto uma música alegre finaliza o filme.

Descrita essa sequência final, podemos fazer algumas considerações. No depoimento de Patrícia, ela diz que não quer morrer, mas também acredita que não tenha nenhum outro motivo para continuar viva, assim, a morte é a esperança de Patrícia, é algo para ter o que se esperar. Essa ideia ressoa nos depoimentos de Valéria, que acredita, por exemplo, que quando morrer poderá se encontrar com o marido falecido. O documentário complementa esse sentido de espera com o plano de um pôr do sol, logo após a revelação da morte de dona Itália. A imagem

é interessante, já que o pôr do sol é justamente a transição do dia para noite, o presságio do fim. A velhice, sendo o último estágio da vida, estaria simbolizada nesse plano.

O documentário constrói, portanto, um raciocínio em que o conceito de morte adquire outros significados possíveis além da dor do luto, podendo significar paz, tranquilidade, reencontros e, até mesmo, felicidade. Já por uma perspectiva pessoal da diretora, com o reconhecimento da velhice da mãe e a morte de dona Itália, a fala de Patrícia reverbera violentamente no modo como Villares enxerga e age com os mais velhos e, especialmente, com a figura materna, dando à diretora o ímpeto de se aproximar em vez de se afastar perante a ideia muitas vezes assustadora da velhice. Itália foi abandonada pelo próprio filho por causa disso, enquanto Patrícia e as outras mulheres do documentário se encontram isoladas por falta de companhia, sem perspectivas para o dia de amanhã além da morte.

É dessa forma que Villares consegue ver a mãe “pela primeira vez”, compreender e acolher suas experiências. *Meninas de um outro tempo*, mais do que um documentário sobre mulheres idosas, é também um meio que Villares encontra para explorar o próprio relacionamento com a mãe, bem como as inquietações que surgem frente à perspectiva do fim da vida. Assim, ao falar do outro, de dona Itália, Valéria, Mariko e Patrícia, Villares acaba trazendo a temática para o âmbito pessoal. Essa mesma característica está bastante presente nos documentários mais contemporâneos dirigidos por mulheres, como *Diários de uma busca* (Flavia Castro, 2011) e *Elena* (Petra Costa, 2012). Denise Tavares (2017) defende que esses filmes são “documentários que agregam a singularidade de serem concebidos em função do ‘outro’, mas que acabam inundados pelo ‘si mesmo’.” (TAVARES, 2017, p. 202)

Flavia Castro em *Diários de uma busca* reconstitui toda a trajetória de seu pai durante o exílio no período da ditadura militar brasileira, enquanto Petra Costa em *Elena* reconta a vida e morte de sua irmã, que se suicidou aos vinte anos de idade. Através da voz *over*, dentre outros mecanismos de linguagem, ambos os filmes têm a proposta de narrar sobre seus respectivos familiares já falecidos. As trajetórias então se inter cruzam e o passado de quem se fala também acaba sendo o passado das próprias realizadoras. Forma-se, portanto, uma linha tênue entre falar do outro e falar de si.

*Meninas de um outro tempo* possui duas diferenças importantes em relação aos filmes de Castro e Costa, já que o documentário de Villares opta por explorar as vivências de um grupo variado de mulheres e não apenas as de sua mãe. Além disso, a diretora não se detém em narrar a história de vida dessas mulheres, mas trabalha com recortes de temáticas específicas. Mesmo assim, podemos considerar que a subjetividade de Villares emerge, assim como das diretoras de *Diários* e *Elena*, da sua relação direta tanto com as personagens que apresenta, quanto do

relacionamento com a mãe, já que a temática de *Meninas* não é qualquer temática, mas uma que está intimamente interligada aos anseios de Villares.

Outra comparação possível é que *Diários* e *Elena* são documentários que utilizam do processo fílmico como método de aproximação entre as realizadoras e seus familiares. Ainda que, nesses filmes, diferentemente de *Meninas*, essa aproximação se dê pelo viés da busca, em que as diretoras tentam conhecer melhor as pessoas que perderam, podemos dizer que Villares também utiliza do seu filme como intermédio para se aproximar da mãe e de si. Os elementos subjetivos de Villares, o uso da primeira pessoa em voz e corpo e a representação de uma memória infantil apontam para esse sentido, como se só fosse possível encontrar as respostas que a diretora busca a partir do contato com a outra, e é o documentário que proporciona esse contato. Nessa direção, quando Villares diz que foi uma volta enorme para chegar até aqui, “até todas nós”, é do seu processo pessoal embutido na própria realização documentária que ela está falando. É através de *Meninas de um outro tempo* que a diretora encontra o caminho para uma aproximação com a mãe, com si mesma e com todas as mulheres idosas que filma, como se ela, agora adulta, conseguisse finalmente retornar ao abraço materno.

Na introdução deste capítulo, defendemos que *Retratos de Hideko*, *Hia sá sá – hai yah* e *Meninas de um outro tempo* se aproximam ao usarem do que chamamos de “representações subjetivas no documentário”. Ao longo das análises, percebemos que essas representações se manifestam através de elementos autobiográficos, da voz *over*, da narrativa em primeira pessoa, da reflexividade e da encenação da memória. Nesse sentido, esses filmes também têm em comum que, por mais que suas narrativas sejam centradas na vivência pessoal das diretoras, é a partir do outro que a relação subjetiva dentro dos documentários é criada. Pablo Piedras (2014) em seu capítulo “A representação dos outros” identifica um grupo de documentários em que a primeira pessoa dos realizadores se entrelaça com as pessoas representadas no filme:

Nestes filmes, o cineasta estabelece um diálogo com os outros representados, com o objetivo de compreender e repensar sua identidade. Essa forma particular de conexão com a realidade é responsável por uma virada epistemológica: já não se trata de uma explicação, de uma análise ou de uma exibição do mundo (relação monológica com o objeto), mas sim de que o outro é necessário para alcançar uma percepção do eu (relação dialógica). Na vontade de construir pontes entre a subjetividade do realizador e outras subjetividades sociais que compartilham o território da representação, esses

documentários constroem um discurso pessoal que se conecta recorrentemente com o social e o coletivo. (PIEDRAS, 2014, p. 226)<sup>51</sup>

Em *Retratos e Hia sá sá* é através das outras pessoas da sua comunidade e como elas se relacionam com as culturas as quais estão inseridas que Fudemma constrói a subjetividade dentro do filme e coloca em perspectiva sua identidade. As gerações mais velhas carregam e repassam a cultura materna, enquanto as gerações mais novas apreendem e modificam a mesma cultura a partir das suas próprias vivências no cotidiano ocidental. São elementos de um todo, expostos por meio das entrevistas, das performances musicais e do registro das tradições. Ao fim, são esses elementos que constituem a memória e a identidade da diretora. Já em *Meninas*, o documentário parte do contato com mulheres idosas e suas respectivas subjetividades para que Villares possa rever o relacionamento com a mãe. Nesse contato, em que as entrevistadas rememoram a vida e falam das suas angústias, surge também a própria subjetividade da diretora, vinculada aos temas que perpassam o dia a dia das mulheres que representa, como a velhice, a morte, a solidão e o abandono.

Há, ainda, outra perspectiva que atravessa os três filmes. Karla Holanda (2015), em um comparativo entre os primeiros documentários dirigidos por mulheres e os documentários contemporâneos, vê um avanço na incorporação cada vez maior da voz feminina nos filmes. Para a autora, o feminismo dos anos 1960 e 1970 encorajou um caráter autobiográfico nessa produção recente, em que “a voz das diretoras está em primeiro plano e não se retrai diretamente”. (HOLANDA, 2015, p. 357) A ideia de uma voz feminina que não se retrai é interessante para discutir essa característica como uma afirmação de autoria mais explícita em obras dirigidas por mulheres, dando ao uso da voz *over* um sentido político e transgressor de legitimação da própria existência no meio cinematográfico. No caso de Olga Fudemma e Maria Inês Villares, que começaram suas carreiras em uma década quando o número de mulheres na direção estava crescendo há apenas poucos anos, o recurso da própria voz e da autobiografia parece ter ainda mais impacto nesse sentido.

---

<sup>51</sup> Tradução da autora. No original: “En estos films, el cineasta establece un diálogo con los otros representados, con el fin de comprenderse y de repensar su identidad. Esta particular forma de vincularse con la realidad da cuenta de un giro epistemológico: ya no se trata de una explicación, de un análisis o de una mostración del mundo (relación monológica con el objeto), sino que el otro es necesario para lograr una percepción del yo (relación dialógica). En la voluntad de tender puentes entre la subjetividad del realizador y otras subjetividades sociales que comparten el terreno de la representación, estos documentales construyen un discurso personal que se conecta recurrentemente con lo social y lo colectivo.”

## Considerações finais

Ao longo deste trabalho, apresentamos e discutimos uma parcela da produção de documentários de curta e média-metragem realizados por mulheres entre 1980 e 1989 no Brasil. Com aproximadamente 160 filmes, essa produção tão expressiva e diversa dificilmente figurou no campo dos estudos do cinema brasileiro ou mesmo do próprio cinema de mulheres, que tem privilegiado em grande parte o longa-metragem como objeto de pesquisa. Nesse sentido, a falta de uma perspectiva historiográfica que inclua o formato curto pode ser bastante limitante se quisermos traçar a trajetória da direção feminina no Brasil, já que as mulheres não apenas foram mais atuantes no curta-metragem desde a década 1970, como também muitas delas sequer conseguiram realizar algum longa. É o caso das diretoras que tiveram obras analisadas nesta dissertação que, à exceção de Kátia Mesel, que dirigiu o longa-metragem *O rochedo e a estrela* em 2011, realizaram apenas filmes curtos em suas carreiras.

Assim, esta pesquisa teve como objetivo iniciar um debate que colocasse em foco a produção documentária de curta e média-metragistas. Nosso recorte na década de 1980 também nos permitiu encontrar uma filmografia rica, atrelada fortemente ao contexto social e político de transformação pelo qual o Brasil passava no período, sobretudo ao momento de reorganização dos movimentos sociais em torno do processo de redemocratização, incluindo aí a discussão e reivindicação de pautas especificamente femininas. Este trabalho, portanto, se debruçou em obras que, de alguma forma, manifestaram diálogo com esse contexto ao posicionarem não apenas a mulher como centro da discussão, mas também as particularidades dos grupos identitários nos quais elas estavam inseridas. Foi dessa forma que estruturamos a dissertação, trabalhando com diferentes representações femininas em cada capítulo, a fim de demonstrar como esses filmes estavam preocupados em oferecer perspectivas diversificadas da vivência da mulher brasileira.

Em “A mulher trabalhadora”, os documentários analisados têm em comum a questão da mulher trabalhadora, mas, como vimos, cada qual opta por representar de forma distinta a relação que as mulheres apresentadas têm com o trabalho que exercem. Em *Mulheres da terra* (1985), Marlene França opta por uma visão negativa do trabalho das boias-frias no corte da cana-de-açúcar, com o objetivo de denunciar a exploração que aquelas mulheres vivenciam e, assim, advogar em favor da organização política do trabalhador rural na luta pela posse de terra. Em *Marias da castanha* (1987), Edna Castro e Simone Raskin também optam por uma visão negativa do trabalho realizado pelas quebradeiras de castanha-do-pará, mas apresentam maiores nuances nas relações estabelecidas entre elas e a profissão, além de também focarem em outros

aspectos do cotidiano das trabalhadoras. Já *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), de Kátia Mesel, é um filme que celebra o trabalho das sulanqueiras como forma de independência dessas mulheres, resultando na modificação dos papéis sociais e de gênero que elas passaram a desempenhar com o sucesso da comercialização da sulanca.

De forma semelhante, o capítulo “A mulher marginalizada” é composto por dois documentários que lidam com a marginalização da mulher na sociedade e as problemáticas que envolvem a sua representação na mídia, mas, ao lidarem com grupos marginalizados bastante distintos, colocam em pauta as demandas, dificuldades e vivências singulares de cada um. *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (1986), de Maria Inês Villares, foca nas detentas em regime semiaberto da Penitenciária Feminina de São Paulo como forma de debater penas alternativas de prisão e legitimar a existência da mulher presidiária nas relações políticas, sociais e afetivas do cotidiano, tanto no âmbito do presídio quanto fora dele. *Mulheres da Boca* (1982), dirigido por Cida Aidar e Inês Castilho, por outro lado, se dedica a registrar as prostitutas da Boca do Lixo em São Paulo, resultando em um retrato complexo e difícil de ser desvendado, em que a performance característica da profissão gera uma linha tênue entre a realidade e a ficção, imbricada nas relações que estabelecem com o seu entorno.

Por fim, enquanto o capítulo “Representações subjetivas no documentário” não foca em um grupo definido de mulheres e sim em uma forma de linguagem que os filmes nele analisados adotam, a experiência pessoal das diretoras como ponto de partida das narrativas não deixa de ser uma representação feminina que perpassa pela valorização da própria vivência e da própria identidade como personagem e autora dessas obras. Essa vivência também não é solitária, mas constantemente vinculada e atravessada pela experiência de outras mulheres. Assim se constituem *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), em que Olga Futemma, descendente de imigrantes japoneses, articula a história e as particularidades dessa comunidade com a sua própria, sobretudo no que diz respeito às afinidades e diferenças que estabelece com as mulheres que compartilham do seu mesmo lugar identitário. Já *Meninas de um outro tempo* (1986), parte de uma lógica diferente, em que Maria Inês Villares não pertence ao grupo de mulheres idosas que representa, mas seu envolvimento com a questão da velhice deságua na compreensão do envelhecimento da própria mãe, abrindo para uma relação dialógica entre a vivência daquelas mulheres e os questionamentos e receios pessoais da diretora.

Podemos perceber, portanto, que apesar de ser possível traçar alguns paralelos entre as obras analisadas, elas refletem uma produção bastante heterogênea, composta por uma grande variedade de temáticas e linguagens. Com títulos ainda pouco conhecidos ou estudados,



escolhemos utilizar da análise fílmica como método de abordagem dos documentários, com o objetivo de que a descrição audiovisual pudesse auxiliar na visualização e reconhecimento dos filmes, além de propiciar comparações com produções e bibliografias pertencentes tanto dentro quanto fora do nosso escopo. Sendo essa apenas uma das diversas possibilidades que a presente filmografia nos permite, temos a expectativa de que este trabalho não apenas seja uma forma de compreender alguns desses documentários, mas também que ele abra caminho para outras perspectivas de pesquisa acerca dos curtas e médias-metragens documentais realizados por mulheres na década de 1980.

No apêndice C desta dissertação, com a “Tabela de documentários brasileiros de curta e média-metragem dirigidos por mulheres entre 1980 e 1989”, é possível localizar todos os títulos que encontramos da referida produção, juntamente com o ano de realização, nome das realizadoras, minutagem, estado produtor, formato e, por fim, palavras-chave que indicam as temáticas mais gerais de cada filme com base nas suas sinopses. Assim, podemos perceber certas temáticas recorrentes que poderiam constituir outras análises fílmicas, algumas até mesmo já apresentadas na introdução como, por exemplo, documentários que foquem nas questões do meio ambiente, nos aspectos culturais brasileiros, na discussão do abandono infantil, no registro de rituais da população indígena ou na luta do movimento negro.

Além dessas, a realização em vídeo também se constitui como um objeto interessante, principalmente levando em consideração que a década de 1980 marca o início da popularização do vídeo no Brasil, ocupando uma parcela expressiva da filmografia e que, ao contrário das obras em película, muitos dos filmes estão disponibilizados em plataformas online, facilitando o acesso e, portanto, também a pesquisa. A produção em Super-8, apesar de menos vigorosa do que nos anos 1970 e mais difícil de ser encontrada para visualização, também pode ser uma forma de abordagem, principalmente como estudo do gênero *travelogue* no Brasil, em filmes como *Belém e arredores* (Eleonora Seligmann, 1982) e *Copacabana Beach* (Vivian Ostrovosky, 1982).

Outra opção seria um estudo que focasse em estados produtores fora de São Paulo, já que este trabalho se concentrou majoritariamente nessa localização. O Rio de Janeiro, tendo uma quantidade de filmes tão extensa quanto a paulista, permitiria ricas abordagens das obras realizadas, mas também seria relevante uma pesquisa que envolvesse documentários presentes em estados menos explorados, como Paraná, Pernambuco e Mato Grosso.

Fora da análise fílmica, existem diversos outros aspectos da produção que podem ser explorados. Na introdução também discutimos brevemente a respeito da organização das mulheres do cinema em torno de demandas especificamente femininas, que iam desde a criação

de creches para que elas pudessem trabalhar até a formação e especialização de profissionais. Assim, associações, coletivos e organizações feministas relacionados ao cinema e a atuação de mulheres em festivais, são objetos de pesquisa que mereceriam maior destaque, a fim de entendermos melhor a trajetória da atuação feminina no meio cinematográfico, bem como quais eram e ainda são suas demandas particulares. Nesse sentido, uma metodologia que privilegiasse a pesquisa documental e um diálogo direto com as diretoras seria extremamente interessante para colher e organizar não só essas informações, como muitas outras relativas à produção como um todo que, como já frisamos diversas vezes, é ainda pouquíssimo comentada.

A entrevista também facilitaria a construção biográfica de diretoras que permanecem desconhecidas ou raramente citadas nos estudos do cinema brasileiro, já que o foco nesses trabalhos geralmente recai em mulheres que realizaram longas-metragens. Poderíamos, por exemplo, traçar o perfil das curta-metragistas na década de 1980, a partir de dados como escolaridade, idade, raça e classe social. A maioria das realizadoras teriam formação em cinema? Qual seria a faixa etária delas? Existiria uma maior variação racial entre as que dirigiram filmes curtos em comparação às diretoras de longas? Quantas realizaram mais de um filme? São perguntas que esta pesquisa não se propôs a responder, mas que oferecem a possibilidade de uma visão mais complexa dessa produção, em que as dificuldades, limitações e avanços da direção feminina no Brasil ficariam melhor delineadas.

Ainda com foco nas mulheres atrás das câmeras, seria pertinente direcionar o olhar para aquelas que trabalharam em outras áreas do cinema além da direção, um estudo ainda bastante incipiente no campo do cinema brasileiro. Vimos, ao longo desta pesquisa, como as realizadoras dos documentários curtos da década de 1980 contavam com uma equipe que, quase sempre, era composta por ao menos uma outra mulher, e que havia uma troca constante de funções entre elas a cada filme. Assim, a atuação de roteiristas, fotógrafas, montadoras e produtoras figuraria uma rica e necessária pesquisa. Mais especificamente, a montagem se mostrou durante as análises da dissertação um espaço em que as mulheres se sobressaíram tanto de forma criativa quanto técnica, em que destacamos sobretudo o trabalho de Sarah Yakhni e Olga Futemma.

Por fim, outro escopo que não foi abordado neste trabalho, mas que também se constitui como um objeto necessário e ainda pouco estudado, é o da distribuição e exibição. Comentamos brevemente sobre a dificuldade em encontrar informações relacionadas a essas áreas nos filmes da nossa produção, mas acreditamos que uma pesquisa mais detida em periódicos, documentos e entrevistas possa trazer algumas respostas, sendo possível entender como os documentários realizados por mulheres circulavam na década de 1980, se passavam no circuito comercial ou se estavam restritos apenas a espaços e públicos específicos. Também seria interessante buscar

participações femininas em distribuidoras e produtoras independentes, como é o caso de Iza Castro no Centro de Distribuição Independente (CDI) e Zita Carvalhosa na Superfilmes. A recepção seria outro aspecto relevante de abordagem, principalmente em relação às obras feitas juntamente com sindicatos e organizações, em que o público já estava previamente delineado, ou mesmo em filmes que dialogavam com valores centrais dessas instituições ou grupos específicos.

As abordagens propostas neste tópico revelam tanto a complexidade da produção quanto a necessidade de avançarmos no seu estudo, mas não apenas com o intuito de conhecer e compreender melhor como essa produção se dá, mas também para não correremos o risco de perdê-la. Maria Inês Villares, a propósito de seu filme *Meninas de um outro tempo*, escreveu (apêndice B):

Repensar um filme, que existe apenas em cópia [de película], é angustiante. Uma delas se encontra no Museu de Imagem e do Som [de São Paulo]. É uma estadia temporária, porque aos poucos, bem sabemos, as cores irão se perder e as imagens desaparecer, tal qual as histórias documentadas no filme. Todas as meninas do filme já se foram, e o fato do filme também estar morrendo é aflitivo.

No primeiro estágio da nossa pesquisa, tanto o filme de Villares quanto *Mulheres da terra*, de Marlene França, existiam apenas em película e em condições extremamente precárias. Hoje, depois dos nossos pedidos de visualização ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, ambos os documentários existem em cópia digital e em alta resolução. Nesse sentido, a pesquisa acadêmica se mostrou uma importante contribuinte para facilitar o acesso a essas obras. Foi o interesse por elas que estimulou uma ação direta de duplicá-las para uma mídia mais acessível. É por isso que utilizamos deste espaço de conclusão para reforçar a necessidade de outros olhares para uma produção tão extensa, rica e ao mesmo tempo tão desconhecida quanto a apresentada aqui, já que a pesquisa pode ser um dos caminhos possíveis para gerar a circulação e o debate dos filmes, bem como reconhecer essas diretoras, suas formas de filmar e narrar, seja por dez ou trinta minutos, como parte essencial da história do cinema brasileiro.

## Referências

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2002. 808 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/>.

ALLES, Natália Ledur. Clandestinidade e estigma: reflexões sobre a visibilidade comunicacional de mulheres prostitutas. **Revista Comunicação & Sociedade**, v. 40, n. 1, p. 159-183, jan./abr. 2018.

ANGOTTI, Bruna. **Entre as leis da ciência, do Estado e de Deus: o surgimento dos presídios femininos no Brasil**. San Miguel de Tucumán: Instituto de Investigaciones Históricas Leoní Pinto, 2018.

AUTRAN, Arthur; ORTIZ, José Mario. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva (Orgs.). **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile**. São Paulo: EdUsp, 2019.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BARROS FILHO, José Nabuco Galvão de. O direito à informação e os direitos dos presos: um libelo contra a execração pública. **Revista de Informação Legislativa**, a. 34, n. 135, p. 169-174, 1997.

BENTES, Ivana. *Aqui, agora*, o cinema do submundo ou teleshow da realidade. **Imagens**, n. 2, 1994.

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

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. Os jovens paulistas. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail (Orgs.). **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CAETANO, Maria do Rosário. **Marlene França: do sertão da Bahia ao clã Matarazzo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

CASTILHO, Inês. Entrevistas: Inês Castilho. **Mulheres do Cinema Brasileiro**, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/inescastilho>. Acesso em: 26 de abril de 2020.

CATÁLOGO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. Disponível em: <http://documentariobrasileiro.org/>.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. In: BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina (Orgs.). **Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CHESKYS, Débora. **Mulheres invisíveis: uma análise da influência dos estereótipos de gênero na vida de mulheres encarceradas**. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 2015. E-book.

CITRON, Michelle. Fleeing from documentary: autobiographical film/video and the “ethics of responsibility”. In: WALDMAN, Diane; WALKER, Janet (Orgs.). **Feminism and documentary**. Minnesota: University of Minnesota, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CURTAGORA. Disponível em: <http://www.curtagora.com/>.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

FERNANDES, Waleiska. População carcerária feminina aumentou 567% em 15 anos no Brasil. **Conselho Nacional de Justiça**, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/30xovek>. Acesso em: 6 de agosto de 2020.

FERREIRA, Luiz Carlos. Boca do Lixo perde um de seus reis. **Folha de São Paulo**, 10 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3glfpGk>. Acesso em 24 de agosto de 2020.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <http://bit.ly/cinamatecabr>.

FONSECA, Claudia. A dupla carreira da mulher prostituta. **Estudos feministas**, ano 4, n. 1, p. 7-33, 1996.

FRANÇA, Marlene. Entrevistas: Marlene França. **Mulheres do Cinema Brasileiro**, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/marlenefranca>. Acesso em: 7 de setembro de 2019.

FUENTES, Susana. Um novo olhar para o envelhecimento na obra de Eunice Gutman. **Revista Graphos**, v. 18, n. 01, p. 66-75, 2016.

GALINDO, Eryka. Mulheres rurais e feminismos pós-coloniais: será esta uma aproximação possível? **Anais do XXX Congresso ALAS**, 2015.

GALVÃO, Yanara. **Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas e estéticas**. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GARDNER, Martin. The annotated Alice: the definitive edition. In: CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho**. São Paulo: Zahar, 2012 (E-book).

GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa: um estudo sobre prostituição e identidade social**. 1984. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GIULANI, Paola. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

GONÇALVES, Mileny. Uma breve análise histórica da pena de prisão e a mulher no cárcere. **Jusbrasil**, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3pNj9q6>.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. A classe operária tem dois sexos. **Estudos Feministas**, ano 2, n. 01, p. 93-100, 1994. Disponível em: <http://bit.ly/2IHV6Mu>.

HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, Anelise; HOLANDA, Karla; NÚÑEZ, Fabián (Orgs.). **Cinema e América Latina: estética e culturalidade**. São Paulo: Editora Socine, 2016.

\_\_\_\_\_. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

\_\_\_\_\_. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina.  
**Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, n. 44, p. 339-358, nov. 2015.  
 Disponível em: <http://bit.ly/2k9BX5Y>.

\_\_\_\_\_. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**, v. 2, n. 1, p. 86-101, jan-dez. 2004.

\_\_\_\_\_. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume Editora, 2008.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro: CIEC / Escola de Comunicação / UFRJ, MIS-RJ, Funarj, Taurus Editores, 1989.

JANUÁRIO, Maria Júlia. **Inês Castilho e Mulherio: um estudo sobre pautas feministas como forma de resistência à ditadura civil-militar**. 2018. 75 f. Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

LIRA, Bertrand. O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980. **Revista Rebeca**, v. 2, n. 6, p. 1-23, 2017.

LUSVARGHI, Luiza; VIEIRA, Camila (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

MACDONALD, Barbara. **Look me in the eye: old women, aging and ageism**. Denver: Spinsters Ink Books, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, Maira Rocha. De dentro para fora e de fora para dentro: a prisão – no cinema – na sala de aula. **Sistema penal & violência**, v. 6, n. 1, p. 103-116, 2014.

MELO, Luís Alberto Rocha. O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

MILLARCH, Aramis. Os filmes da terra estão na Cinemateca. **Estado do Paraná**, Curitiba, 11 nov. 1986. Tabloide, p. 13. Disponível em: <http://bit.ly/millarch>.

MINH-HA, Trinh. **Woman, native and other: writing postcoloniality and feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 2009. E-book.

MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de cineastas brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão Pessoa (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MORAES, Aparecida Fonseca. Gabriela Leite e mudanças nas práticas discursivas sobre prostituição no Brasil. **Estudos Históricos**, n. 33, n. 70, p. 254-279, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3nIj19p>.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

\_\_\_\_\_. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

NEGRÃO, Keyla. Depois do super-homem, a mulher maravilha? Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense. **Intercom – XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 02-06 set. 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005 e 2010.

\_\_\_\_\_. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. **Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary**. Oakland: University of California Press, 2016.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. A violência de gênero durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) sob as lentes de Ozualdo Candeias. **Revista Territórios & Fronteiras**, v. 10, n. 2, p. 43-57, ago./dez. 2017.

PADOVAN, Carlos José. **Audácia e diversidade: curta-metragem e Prêmio Estímulo (1968-1984)**. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PASINI, Elisiane. Limites simbólicos corporais na prostituição feminina. **Cadernos Pagu**, v. 14, p. 181-200, 2000.

PAULILO, Maria Ignéz. Trabalho Familiar: uma categoria esquecida de análise. **Estudos Feministas**, v. 12, n. 1, p. 229-252, jan./abril 2004. Disponível em: <http://bit.ly/2kAnCQb>.



PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher-cineasta: da arte pela arte e uma estética da diferenciação**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

PITANGUY, Jacqueline. A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

PLANTINGA, Carl. Caracterización y ética en el género documental. **Revista de estudios históricos sobre la imagen**, v. 1, n. 57-58, p. 46-67, 2007.

PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro: Volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

\_\_\_\_\_. Imagem traumática e sensacionalismo. **Imagens**, p. 18-27, 1994.

RENOV, Michael. New subjectivities: documentary and self-representation in the post-Verité age. In: WALDMAN, Diane; WALKER, Janet (Orgs.). **Feminism and documentary**. Minnesota: University of Minnesota, 1999.

RETROSPECTIVA HELENA SOLBERG. Centro Cultural Banco do Brasil, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2lAdrex>.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

SELEM, Maria Célia. **Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. 2013. 336 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Denise. **Vida longa ao curta**. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. Da colona a boia-fria. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. **Políticas Culturais em Revista**, v. 1, n. 1, p. 36-55, 2008.

SOBRINHO, Gilberto. As imagens indisciplinadas do documentário em vídeo. **Revista Lumina**, v. 10, n. 3, p. 01-21, dez. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2kp6BIL>.

\_\_\_\_\_. Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

\_\_\_\_\_. Questões de gênero: vídeos, documentários e mulheres no Brasil. In: Suppia, Alfredo (Org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas**. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília.

TAVARES, Denise. Documentário biográfico e protagonismo feminino. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

TAVARES, Mariana Ribeiro. **Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

\_\_\_\_\_. Helena Solberg: militância feminista e política nas américas. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

\_\_\_\_\_. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TEIXEIRA, Francisco. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TELES, Angela. **Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)**. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

TELES, Paulo César. **Filmes de média-metragem (1960-1990): “abandonados no tempo?”**. 2001. 199 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

TOLENTINO, Célia. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001.

TONELLO, Gabriel. **O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee**. 2017. 336 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## Apêndices

## APÊNDICE A – FICHAS CATALOGRÁFICAS DOS FILMES ANALISADOS

Fichas catalográficas dos oito filmes analisados neste trabalho, elaboradas com base nos dados disponíveis no site da Cinemateca Brasileira e do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

<b>Título:</b>	<b>COMO UM OLHAR SEM ROSTO (AS PRESIDÁRIAS) - 1983</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	32min
<b>Material original</b>	16mm, cor
<b>Produtora:</b>	Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas; Tapiri Cinematográfica
<b>Distribuidora:</b>	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
<b>Direção:</b>	Maria Inês Villares
<b>Produção:</b>	Beth Ganymedes; Billy Menzi
<b>Argumento:</b>	-
<b>Roteiro:</b>	Maria Inês Villares; Olga Fudemma
<b>Direção de fotografia:</b>	Zetas Malzoni
<b>Montagem:</b>	Beth Ganymedes; Olga Fudemma
<b>Som direto:</b>	Francisco Coca
<b>Prêmios:</b>	Prêmio Estímulo 1982 pela Secretaria de Estado da Cultura, SP.
<b>Sinopse:</b>	"Adotando o regime semiaberto de prisão, uma penitenciária de São Paulo permite que as presidiárias trabalhem fora. Segundo as psicólogas do estabelecimento - que durante o filme falam do nível científico e dos resultados práticos do seu trabalho -, esse sistema é encarado e desenvolvido como uma conquista justa das detentas e não como um privilégio, assegurando gradualmente a sua reintegração social. Em seus depoimentos, as presidiárias expõem os problemas que enfrentam lá fora diante de uma sociedade que as marginaliza, mesmo após o cumprimento integral da pena." (CB/Documentação Diversa)

<b>Título:</b>	<b>HIA SÁ SÁ - HAI YAH - 1985</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	27min
<b>Material original</b>	Vídeo, cor

<b>Produtora:</b>	Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas; Montevideo Cinematográfica; Tapiri Cinematográfica
<b>Distribuidora:</b>	-
<b>Direção:</b>	Olga Futemma
<b>Produção:</b>	Ana Giannasi; Carla Schertel
<b>Argumento:</b>	Sarah Yakhni
<b>Roteiro:</b>	Olga Futemma
<b>Direção de fotografia:</b>	Cesar Charlone
<b>Montagem:</b>	Sarah Yakhni
<b>Som direto:</b>	Karin Stuckenschmidt
<b>Prêmios:</b>	Prêmio estímulo da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, 1984, SP
<b>Sinopse:</b>	"A imigração okinawana no Brasil. Geralmente confundidos e misturados com a imigração japonesa como um todo, os imigrantes de Okinawa trazem uma cultura própria e diferenciada da japonesa. A sobrevivência desta cultura no embate e na integração com a sociedade brasileira." (ECA-FFLCH-USP/Revista da semana de curtas)

<b>Título:</b>	<b>MARIAS DA CASTANHA - 1987</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	30min
<b>Material original</b>	16mm, cor
<b>Produtora:</b>	Superfilmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
<b>Distribuidora:</b>	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A; Centro de Distribuição Independente - CDI
<b>Direção:</b>	Edna Castro; Simone Raskin
<b>Produção:</b>	Simone Raskin; Zita Carvalhosa
<b>Argumento:</b>	Edna Castro; Simone Raskin
<b>Roteiro:</b>	-
<b>Direção de fotografia:</b>	Mario Cravo Neto
<b>Montagem:</b>	Saulo Silveira
<b>Som direto:</b>	Marian Van de Ven
<b>Prêmios:</b>	-
<b>Sinopse:</b>	"O dia-a-dia das mulheres que vivem no bairro de Belém (Pará) onde concentram-se fábricas de processamento de castanhas-do-pará." (CCP/94)

<b>Título:</b>	<b>MENINAS DE UM OUTRO TEMPO - 1986</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	26min
<b>Material original</b>	16mm, cor
<b>Produtora:</b>	Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas; Tapiri Cinematográfica; Spectrus; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
<b>Distribuidora:</b>	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
<b>Direção:</b>	Maria Inês Villares
<b>Produção:</b>	Beth Ganymedes; Renato Tapajós
<b>Argumento:</b>	Maria Inês Villares; Olga Fudemma
<b>Roteiro:</b>	Maria Inês Villares
<b>Direção de fotografia:</b>	Adrian Cooper
<b>Montagem:</b>	Sarah Yakhni
<b>Som direto:</b>	Marian Van de Ven
<b>Prêmios:</b>	Prêmio Estímulo da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura, SP; Melhor filme em 16mm no Festival de Gramado, 15, 1987, RS.
<b>Sinopse:</b>	"A lembrança, a rejeição, o isolamento e a discriminação das mulheres velhas." (CCP/94)

<b>Título:</b>	<b>MULHERES DA BOCA - 1982</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	22min
<b>Material original</b>	16mm, cor
<b>Produtora:</b>	Tatu Filmes; Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas
<b>Distribuidora:</b>	-
<b>Direção:</b>	Cida Aidar; Inês Castilho
<b>Produção:</b>	Wagner Carvalho
<b>Argumento:</b>	-
<b>Roteiro:</b>	Cida Aidar; Jacira Melo; Inês Castilho; Marcia Vicente; Sarah Feldman; Sarah Yakhni
<b>Direção de fotografia:</b>	Chico Botelho
<b>Montagem:</b>	Sarah Yakhni; Vânia Debs
<b>Som direto:</b>	Walter Rogério

<b>Prêmios:</b>	Prêmio Estímulo pela Secretaria de Estado da Cultura, SP; Prêmio Melhor Filme - Júri Popular na Jornada Brasileira de Curta Metragem de Salvador, 11, 1981, BA.
<b>Sinopse:</b>	"Na Boca do Lixo, centro de São Paulo, sob uma visão feminina, o cotidiano de prostitutas e de seus exploradores, cafetinas e malandros, parte de uma rede social ambígua, entre a malandragem e a corrupção." (MIS/Mostra Prêmio Estímulo)

<b>Título:</b>	<b>MULHERES DA TERRA - 1985</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	25min
<b>Material original</b>	16mm, cor
<b>Produtora:</b>	Fundação do Cinema Brasileiro - MinC; M.F. Produções Artísticas; Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas
<b>Distribuidora:</b>	-
<b>Direção:</b>	Marlene França
<b>Produção:</b>	Amaury França; Beth Ganymedes; Maria A. Neves
<b>Argumento:</b>	Marlene França
<b>Roteiro:</b>	Amilcar M. Claro; Maria Inês Villares; Marlene França
<b>Direção de fotografia:</b>	Aloysio Raulino
<b>Montagem:</b>	Maria Inês Villares
<b>Som direto:</b>	Arthur Bandeira
<b>Prêmios:</b>	Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura; Melhor roteiro, Prêmio especial do Júri e Melhor filme pelo Júri Popular no Festival de Brasília, 19, 1986, DF; Melhor filme (16mm) e Melhor fotografia no Festival de Gramado, 15, 1987, RS; Margarida de Prata da CNBB, 1987 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.
<b>Sinopse:</b>	"O cotidiano penoso das mulheres que trabalham nos canaviais, registrando através de seus depoimentos em que transmitem, de forma comovente, a dureza do seu trabalho, combinada com uma vida afetiva quase sempre frustrada. As mais destemidas já participam de reuniões do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, convencidas de poder um dia influir na mudança desse estado de coisas." (CNBB/OI)

<b>Título:</b>	<b>RETRATOS DE HIDEKO - 1981</b>
<b>Estado:</b>	São Paulo
<b>Duração:</b>	10min

<b>Material original</b>	35mm, cor
<b>Produtora:</b>	Tapiri Cinematográfica; Secretaria de Estado da Cultura - Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas
<b>Distribuidora:</b>	Empresa Cinematográfica Haway; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
<b>Direção:</b>	Olga Futemma
<b>Produção:</b>	Renato Tapajós
<b>Argumento:</b>	-
<b>Roteiro:</b>	Olga Futemma
<b>Direção de fotografia:</b>	Zetas Malzoni
<b>Montagem:</b>	Olga Futemma
<b>Som direto:</b>	Francisco Coca
<b>Prêmios:</b>	Prêmio Estímulo, 1980 da Comissão Estadual de Cinema, SP.
<b>Sinopse:</b>	“Uma abordagem poética e multigeracional sobre a mulher japonesa no Brasil, especificamente na cidade de São Paulo. Quatro gerações ilustram a luta pela sobrevivência, o culto às tradições, a adaptação à cidade, a diluição cultural. Do mito da boneca típica à mulher do dia a dia, passando pelo trabalho, a dança e a música.” (MIS/SP)

<b>Título:</b>	<b>SULANCA: A REVOLUÇÃO ECONÔMICA DAS MULHERES DE SANTA CRUZ DO CAPIBARIBE - 1986</b>
<b>Estado:</b>	Pernambuco
<b>Duração:</b>	40min
<b>Material original</b>	35mm, cor
<b>Produtora:</b>	Arrecife Produções; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Fundarpe - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
<b>Distribuidora:</b>	-
<b>Direção:</b>	Kátia Mesel
<b>Produção:</b>	Kátia Mesel
<b>Argumento:</b>	Kátia Mesel
<b>Roteiro:</b>	Kátia Mesel
<b>Direção de fotografia:</b>	Sany Lafon Pádua
<b>Montagem:</b>	Severino Dadá
<b>Som direto:</b>	Toninho Muricy
<b>Prêmios:</b>	-



**Sinopse:**

"É um documentário sobre as costureiras de Santa Cruz do Capibaribe. Estas mulheres, através do trabalho, organização e autoconfiança, tiveram grandes progressos sociais e econômicos quando passaram a costurar retalhos vindos de São Paulo; estes retalhos chamaram-se Sulanca." (FIB/4)

## APÊNDICE B – ENTREVISTAS COM AS DIRETORAS

Entrevistas com três diretoras dos filmes analisados neste trabalho: Cida Aidar, Maria Inês Villares e Simone Raskin. Todas foram realizadas por e-mail no ano de 2020, com perguntas bastante semelhantes entre si. Algumas respostas foram editadas para maior compreensão do texto.

### **Cida Aidar – *Mulheres da Boca* (codireção Inês Castilho, 1982)**

#### **Poderia falar um pouco sobre você, sua atuação profissional e formação?**

**Cida Aidar:** Sou psicanalista, tenho consultório particular e pertencço ao Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. Trabalho também com transmissão da psicanálise, sou professora e supervisora do curso de especialização pertencente ao departamento. Além disso, sou do conselho editorial da revista do mesmo departamento, a *Percursos*. Fiz dois anos na faculdade de História da Universidade de São Paulo – USP, mas saí, não me formei.

#### **O que te levou a atuar no cinema?**

**Cida Aidar:** Eu não me considero cineasta, mas uma psicanalista que alguma vez na vida fez cinema. Quando fizemos o *Mulheres da Boca* eu já estava formada em psicologia, comecei a clinicar na mesma época em que fazia o filme. Inês Castilho e eu nos conhecemos na década de 1970, por volta de 1975, no movimento feminista em São Paulo. Minha militância política na época foi no feminismo e um pouco de movimento estudantil, mas me engajei mesmo nos grupos feministas. Primeiro fiz parte de um grupo, uma associação organizada por mulheres do Partido Comunista, clandestino na época. Nessa época, começamos um grupo que deu origem ao jornal *Nós Mulheres*, primeira publicação e primeiro grupo a se designar feminista. Inês e eu trabalhamos juntas e ficamos amigas, o que nos levou a escrever um projeto de pesquisa sobre prostituição na chamada Boca do Lixo em São Paulo, para concorrer à dotação de verba para pesquisa sobre a mulher, da Fundação Carlos Chagas. Ganhamos a verba e começamos a

pesquisa, isto é, fomos atrás das prostitutas da Rua do Triunfo. A decisão de transformar a pesquisa num filme teve a ver com nosso desejo de fazer cinema, ter um material audiovisual e não só um texto escrito. Juntou-se a isso uma contingência da vida, o fato de termos muita proximidade com os cineastas do chamado cinema independente paulista. Nossa produtora foi a Tatu Filmes. E ainda, o fato da Rua do Triunfo ser também na época o centro da produção da pornochanchada paulistana. Foi nossa cereja do bolo, como se diz. Nossa equipe foi “abençoada” por um produtor muito conhecido no meio, o Satã, o que nos possibilitou circular livremente pela região, tanto na época da pesquisa, quanto das filmagens. Assim começou minha carreira cinematográfica.

**Em quais outras áreas atuou no cinema? Poderia falar um pouco sobre esses trabalhos?**

**Cida Aidar:** Eu fiz a assistência de direção do filme *Histerias*, dirigido pela Inês Castilho.

**Vi que você atuou em realizações coletivas através do Núcleo de Psicanálise, Cinema e Vídeo. Poderia falar um pouco sobre essa experiência? Como os filmes eram feitos e como funcionava o trabalho coletivo?**

**Cida Aidar:** O embrião do Núcleo de Psicanálise, Cinema e Vídeo foi um grupo de estudos formado por psicanalistas. Discutíamos sobre a histeria, o feminino e Inês [Castilho] juntou-se a nós, pois estava preparando seu *Histerias*. Fizemos o roteiro juntas, mas só eu [do Núcleo] participei do trabalho nas filmagens. Depois disso, o que fiz de cinema foi dentro do Núcleo.

Temos um primeiro trabalho chamado *Psycuba*, documentário realizado em Cuba em 1986 com direção de Heidi Tabacof, sobre o Congresso Latino-americano de Psicanálise e Psicologia Marxista. Essa produção foi “na raça”, caseira, mas temos um material muito importante do ponto de vista histórico. Depois disso, filmamos a ficção *A mulher do atirador de facas*, escrito por uma das participantes do Núcleo, Maria Lúcia Arroyo Lima. Esse foi um filme mais profissional, a direção foi do Nilson Vilas Boas e o Núcleo fez a direção de projeto. Ou seja, pensamos o filme inteiro. O filme ganhou os prêmios de direção e música (de José Miguel Wisnik) no festival de Gramado.

O terceiro filme do Núcleo foi *Nós outros e a psicanálise*, filmado em Salvador por ocasião dos cem anos da psicanálise e lançamento da biografia do Freud, de Emilio Rodrigué, psicanalista argentino que se radicara na Bahia por causa da ditadura na Argentina. Esse filme trata de uma parte da história da psicanálise entre Argentina e Brasil, também com registros importantes.

Depois disso fiz com uma prima, Maria Luiza Kfoury, uma entrevista com nossa tia Nadir Kfoury, que foi reitora da PUC São Paulo durante dois mandatos, inclusive na ocasião da invasão da universidade, em 1977. Fizemos um filminho sobre ela a partir dessa entrevista. Não filmei mais, embora ame o cinema como espectadora. Meu *métier* de analista é minha praia, digamos assim.

**Como foi a experiência de dirigir um filme pela primeira vez? Quais foram as maiores dificuldades?**

**Cida Aidar:** Nunca dirigi sozinha. Na primeira experiência com o *Mulheres da Boca*, Inês tinha mais experiência do que eu, então não estive sozinha. Além disso, tivemos uma equipe formada por mulheres feministas e por nossos amigos cineastas, a maioria homens, que estiveram juntos na causa e no trabalho e nos auxiliaram o tempo todo. Na verdade, isso aconteceu em todos os filmes de que participei, sempre a segurança de estar em boas companhias no quesito cinema. Gente identificada com nossos projetos, fosse no feminismo ou na psicanálise.

**Como surgiu a ideia e a vontade de realizar *Mulheres da Boca*? Por que o interesse em mulheres prostitutas da Boca do Lixo?**

**Cida Aidar:** O interesse nas prostitutas é quase imediato em se tratando do tema mulher. Na época também não havia muita coisa a respeito, nos surgiu como tema ideal.

**Vocês realizaram *Mulheres da Boca* pensando em algum meio de exibição ou público específico? Como aconteceu a exibição e distribuição do filme e como foi a sua repercussão?**

**Cida Aidar:** Nossa ideia era passar o filme num circuito paralelo, em festivais de curtas, onde fosse possível. Acho que a repercussão foi boa. Engraçado, mas não tenho uma lembrança clara. Com certeza nós ficamos muito satisfeitas com o resultado de nosso trabalho, nos dedicamos muito e colhemos um bom fruto. Tão bom que continua vivo! É muito legal, me deixa muito feliz ver como esse filme é estudado hoje.

**Maria Inês Villares – *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (1983) e *Meninas de um outro tempo* (1986)**

Cópia de e-mail recebido em 28 de abril de 2020.

Agradeço muito seu interesse por meus filmes. Várias pessoas tentaram assistir, mas não encontramos as cópias. Muito bom saber que você assistiu. Realmente são documentários intimistas, por essa razão me coloco nos filmes.

Dei voz às presidiárias em *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* e não quis mostrar suas faces. Além disso, tentei que o filme ficasse isento de julgamentos, mas como deve imaginar a realidade é muito triste e tudo o que eu imaginei caiu por terra [no momento da filmagem]. Assim, deixei que a vida real levasse o filme. Claro que aprendi muito e a responsabilidade aumentou no decorrer das filmagens.

Como deve saber, fizemos os filmes com uma verba muito pequena advinda do Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura [de São Paulo]. Tínhamos pouco material e a equipe era mínima: o fotógrafo, o técnico de som direto, uma pessoa na produção e a diretora (eu). Exatamente assim também aconteceu com *Meninas de um outro tempo*, que se referia à terceira idade, uma reflexão sobre a vida quando já há pouco dela pela frente. Algumas meninas faleceram durante as filmagens, questão de dias... Neste filme me coloco com mais força, fazendo a locução, porque minha mãe entrava no filme, uma aparição muito tímida e não ia deixa-la sozinha (risos). Acredito que o último plano do filme *Meninas* diz tudo sobre a vida se renovando, mostrando três gerações da mesma família. Adoro o plano sequência final onde digo: “Mãe, é como se eu a visse pela primeira vez”.

As equipes foram sempre muito pequenas, poucos dias de filmagem, moviolas emprestadas. Trabalhávamos durante a noite na montagem, pois ficavam ocupadas durante o dia, normalmente para comerciais. Uma loucura, uma grande luta, mas amávamos o que fazíamos. Cinema sempre foi tudo para nós.

Ambos os filmes foram feitos através da Produtora Tapiri [Cinematográfica], de Renato Tapajós e Olga Futexma. Aliás, Olga Futexma tem filmes lindíssimos! Uma mulher fantástica.

Cópia de e-mail recebido em 6 de maio de 2020.

Ontem à noite revi o filme [*Como um olhar sem rosto*] pelo link que passou. Agradeço muitíssimo! Quanta gente perdida, desolada. Uma solidão tremenda, não? A qualidade também

me deixou estarecida. Essa cópia está arrasada. Mesmo assim, com a aflição de que este não era exatamente o nosso filme, gostei de rever. Foi um incrível passeio ao passado, andei por cada plano, relembrei meus sentimentos da época, sofri com aquele abandono.

Sou grata por sua atenção. Achei que nunca mais ninguém veria o filme ao qual nos dedicamos tanto. Nossa equipe fez sacrifícios para que o filme existisse. Sempre trabalhávamos juntos. Um olhar e a pessoa já sabia que era para ligar o som e a câmera. Ter Olga Futemma como parceira era muito bom, trazia confiança. Poderia chamar de “equipe de ouro”. Foram tempos de grande união em torno de uma ideia, ou melhor, de muitas ideias. Da mesma forma trabalhei com Renato Tapajós em quase todos os documentários que ele realizou no ABC. A equipe pequena e sempre atenta. Cada qual sabia exatamente o que fazer. Tempos lindos de transformações!

Sabe, você me perguntou se eu pensava em público alvo, etc. Não, não pensava mesmo. Eu queria muito deixar um registro, um pensamento sobre as minorias, eu queria participar de alguma forma, nada me era tão claro. Como era um filme em 16mm, eu já sabia que estaria fora dos cinemas e que estaria restrito a projeções em museus, festivais, faculdades e pequenos círculos em geral. Isso era um fato. Não tinha grandes ambições nesse sentido. Era também um aprendizado.

Meus outros filmes na ECA foram também esquisitos. *Circulando* foi realizado com restos de filmes 35mm, preto e branco e já vencidos. Totalmente fora do prazo de validade. *Tamo Ino* foi em 16mm, colorido e foi uma tentativa de ficção misturada ao documentário, também um aprendizado com os colegas de turma [da ECA], mas ambos faziam parte da nossa formação escolar.

Hanna, escrevi algumas palavras no computador sobre *Meninas de um outro tempo*:

Preciso esclarecer que somos pessoas com certo aprendizado e seguimos com nossa bagagem moral, nosso caráter, além de total respeito e cuidado pelos seres com os quais nos relacionamos ou entrevistamos. Nossos valores não morrem, pois fazem parte da nossa história e do que somos. Porém, nada impede que nossa visão seja alterada. A realidade surpreende.

Há que ter as antenas atentas para assimilar e deixar-se transformar, se for o caso. Aí é que está a beleza, você deve ter o cérebro pronto para refletir e mudar seu argumento ou roteiro completamente. Trilhar por essa dialética é algo encantador e há que estar esperto para interagir com todas as vertentes e novidades que surgem constantemente, todas te puxam como se quisessem que você as olhasse com mais carinho e a você fica a obrigação de dar um norte a tudo que se acumula. A realidade é rica e o ser humano muito complexo. Mas um desenho vai se formando e é preciso saber costurar as ideias. Sem dúvida há momentos de pânico e total

caos, mas quando nos colocamos à disposição do imprevisível, nos obrigamos a crescer e a nos transformar junto. Isso tudo faz parte da observação crítica e também criativa. Esse é o próprio processo de criação, por momentos extremamente confusos e abstratos, mas contamos que haja luz nesse caminho, sempre há.

Costumo sonhar muito e sigo minhas intuições. Eu me utilizo da heurística, quase como um meio de criação, esse método intuitivo e pouco científico sempre me enriquece e me traz boas soluções. Num documentário, se tivermos uma ideia rígida do assunto, certamente vamos acabar distorcendo e nos impondo à realidade, tentando encaixar as ideias. Não acho um bom caminho. Eu me jogo solta tentando captar o que o mundo quer me dizer, claro que há uma interpretação e ela é pessoal, vai depender da capacidade que se tem de digerir e processar as informações conforme nossa sensibilidade.

Eu me envolvo, eu me preocupo com as pessoas com as quais interajo, deixo-as livre para que tenham uma relação tranquila com a câmera, com a luz, com o microfone e comigo. Não se pode forçar de forma alguma, nessa troca há que ter respeito e sinceridade. Conforme uma de suas perguntas: realmente, eu conhecia várias das meninas, exceto as do asilo, que também foram preciosas e acolhedoras. No decorrer das filmagens, algumas mulheres morreram. Nunca esquecerei o dia que voltei para continuar a entrevista com dona Itália e me deparei com uma cama vazia. Um choque!

Patrícia foi professora de inglês do meu pai. Vivia sozinha numa casa enorme no Alto da Lapa. Era muito simpática e sorridente, escondia sua tristeza e solidão, realmente falava com o gato. Havia luz nela, uma mulher bonita, culta, interessante e apaixonante... toda a vida ela me impressionou, porque dizia que lia jornais e revistas que encontrava na rua. Na verdade, ela foi abandonada na vida. Estava sozinha numa casa caindo aos pedaços. Além de minha mãe, Patrícia foi a única a assistir ao filme no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Ambas ficaram encantadas.

Dona Valéria, de origem italiana, rainha do crochê, mulher incrível. Em sua simplicidade não sabia, ou talvez não se lembrasse, que o homem esteve na lua. Era avó de uma amiga. Talvez a conversa mais difícil [do filme]. A memória falha. O jeitinho ingênuo e gentil dessa mulher me deixou emocionada. Ela me olhava com ar de interrogação. Pode imaginar? Sua memória estava fraca.

Mariko trabalhava em cinema e foi nesse meio que a conheci. Uma mulher da área de figurinos, segurava com responsabilidade as noturnas, se empenhava zelosa no trabalho, era orgulhosa de sua profissão. Sempre otimista com o sorriso tímido e amigo.

Minha mãe, Déa. Bom lembrar dos momentos que conversamos sobre a vida, muito antes de fazer o filme. Lembro também quando chegou o dia da filmagem, ela ficou assustada diante da câmera. Até hoje sinto que eu não soube lidar com isso. Nesse momento percebi que não poderia deixá-la sozinha no filme e decidi fazer a locução.

Fiz uma grande viagem ao passado, não sei se se tinha algo a ver com suas questões, mas foi assim...

Cópia de e-mail recebido em 6 de maio de 2020.

Encontrei alguns escritos [sobre *Meninas de um outro tempo*]... não os li, mas te envio:

“Documentário sobre a lembrança, a rejeição, o isolamento e a discriminação das mulheres idosas. Retrata uma sociedade onde a velhice é abatida por toda sorte de opressão e espólio, onde, além das perdas físicas naturais, é imposta ao indivíduo a solidão e – na espera da morte – a sobrevida.

\* \* \*

Repensar um filme, que existe apenas em cópia [de película], é angustiante. Uma delas se encontra no Museu de Imagem e do Som [de São Paulo]. É uma estadia temporária, porque aos poucos, bem sabemos, as cores irão se perder e as imagens desaparecer, tal qual as histórias documentadas no filme. Todas as meninas do filme já se foram, e o fato do filme também estar morrendo é aflitivo.

A mim ficou a lição e a lembrança das histórias de vida, da delicadeza e de certa graça e beleza que encontrei em cada uma das minhas meninas. Lembro que a princípio Déa, minha mãe, não queria participar do filme. Ela me contava histórias de sua vida, mas isso não deveria estar gravado e muito menos filmado, um desejo que foi respeitado, evidentemente. Ela nos concedeu apenas alguns *takes*. Hoje penso que talvez ela sentisse algum medo. O medo de se expor ou de falar algo do qual se arrependesse e não pudesse mais apagar. Dona Déa não se sentiu confortável diante da câmera, com isso o seu lado mais bonito se perdeu. Na estreia, ao sentir os aplausos do público, gostei de vê-la feliz, havia uma sensação de dever cumprido na minha homenagem a ela e a todas as mulheres.

Lembro de Dona Itália, uma senhora muito simpática que conheci no asilo. Acolhedora, ela gostou imensamente de conversar e não se acanhou diante da câmera, realmente estava à vontade. Ela dizia não ter com quem falar, sentia-se só e abandonada pelo filho. Esta senhora italiana pareceu ter reservado aquele dia para nós, falou muito e depois nos despedimos. Uma

mulher forte, nunca poderíamos imaginar que aquela seria a última vez que nos veríamos. Lembro de nossa tristeza ao voltarmos ao asilo e descobrir que Dona Itália já não estava mais lá, ficamos sem chão. O filme conta isso.

Dona Valéria, 92 anos, origem italiana, um encanto de velhinha. Vivia com os pensamentos envolvidos em seu crochê. Ela nos disse que não sabia que o homem tinha ido à Lua. Nossa conversa foi incrível, ela ficou impressionada em saber que a Terra era azul. Procurei sabedoria e encontrei a vaga lembrança. Pouca fala, poucas lembranças, não se preocupou com a câmera, estava tudo certo pra ela.

Jamais esquecerei de Patrícia, uma mulher inglesa que morava sozinha na Lapa. Quando jovem foi professora de inglês de meu pai. Sua mãe fazia pequenas bonequinhas *biscuits* para a rainha, seu pai era engenheiro e veio ao Brasil por conta das estradas de ferro. Patrícia teve educação muito rígida e acabou por não se casar, já com bastante idade, ninguém jamais soube que idade tinha, segredo trancado a sete chaves. Patrícia era uma mulher cheia de sonhos e filosofias. Muito alta e magra saía pela cidade com capa, lenço na cabeça e guarda-chuva. Seu sorriso era muito bonito, atrás dele uma tristeza que procurava esconder. Patrícia morava numa casa que foi muito bonita, estilo europeu que estava se desfazendo com o tempo. A chuva estragava os móveis talhados por seu pai e o chão de madeira já opaco e sem brilho. A figura de Patrícia iluminava a casa e iluminou o filme também. Para ela não havia câmera, nem equipe, sentiu-se em casa conosco.

Assim, conheci algumas pessoas que ficaram em minha memória e em meu coração, porém a ideia era de que se eternizassem num filme. Realmente, foi uma pena o negativo se perder, ou melhor, sumir nos laboratórios que faliram neste meu Brasil. Como se pode ver, este foi um documentário absolutamente intimista. Ganhou vários prêmios. Além dos três kikitos, também ganhou o Troféu Guarnicê (Maranhão). Recebi pelo correio três deles. Um filme que teve uma carreira bonita, andou pela América Latina e fui convidada para vários eventos no exterior.”

**Simone Raskin – *Marias da castanha* (codireção Edna Castro, 1987)**

**Poderia falar um pouco sobre você, sua atuação profissional e formação?**

**Simone Raskin:** Fiz muita coisa na vida, sempre ligada, de uma forma ou outra, ao ensino e à arte. Nasci no Rio de Janeiro e aos treze anos fui com a minha família para a França, onde eu morei por vinte anos. Toda minha educação formal aconteceu na França, primeiro no liceu,



depois na faculdade. Comecei estudando Ciências Políticas na École de Sciences Politiques de Paris, mas não gostei e como era 1968 larguei tudo e fui para às ruas como todos os estudantes. Depois resolvi ir para a universidade de Vincennes, que foi criada logo após os acontecimentos de maio. Acabei fazendo o bacharelado em Ensino de Inglês, mas fui me dirigindo à cultura americana e especialmente ao cinema. Minha tese foi sobre o cinema americano dos anos 1960. Dei aulas sobre cinema americano na Universidade de Nanterre. Sempre amei cinema!

Enquanto isso os anos 1970 estavam ali e veio o feminismo. Eu entrei nessa militância e participei de vários grupos de mulheres francesas, brasileiras e latino-americanas. Nessa época escrevi meu primeiro roteiro, *Histoire d'un soir* (1978), filme totalmente experimental e feminista sobre uma mulher, uma noite. Neste filme denunciávamos a condição da mulher, mãe e trabalhadora. Recebi o patrocínio do G.R.E.C. (Groupe de Recherches Expérimentales de Cinéma) e dirigi o filme que teve como atriz Carmen Castillo, uma exilada chilena. O texto foi escrito pela Nancy Huston, que se tornou uma grande escritora em seguida e teve muitos livros publicados na França.

Voltei ao Brasil em 1981 e logo escrevi outro roteiro: *A rifa*, que recebeu o Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em 1984, o que me permitiu realizá-lo. Mais uma vez era a história de uma mulher e o problema racial no Brasil dos anos 1920. Em seguida comecei o roteiro de *Marias da castanha*.

### **O que te levou a atuar no cinema?**

**Simone Raskin:** Amava cinema, vi inúmeros filmes na minha vida, era cinéfila desde cedo e tinha vontade de contar histórias ligadas às mulheres! Eu tinha sido casada com um diretor de cinema francês e o acompanhava nas filmagens. Eu aprendi muito sobre direção simplesmente acompanhando as filmagens de diretores, tais como Chabrol. Minha criatividade sempre foi ligada às imagens.

### **Depois de *Marias da castanha* dirigiu algum outro filme? Se não, por que?**

**Simone Raskin:** Ser diretora era uma profissão muito difícil e não havia tantas mulheres diretoras no Brasil. Eu nunca tinha estudado cinema e dirigia os filmes de forma muito intuitiva. Os filmes que dirigi foram histórias que me apaixonaram e que eu queria contar. Depois de fazer *Marias da castanha* me chamaram para trabalhar em longas-metragens fazendo cenografia e direção de arte. Deixei o cinema por razões muito pessoais.

**Participou de outras áreas no cinema? Poderia falar um pouco sobre esses trabalhos?**

**Simone Raskin:** Eu trabalhei como cenógrafa no filme *Sonho sem fim*, de Lauro Escorel, sob a direção de arte de Adrian Cooper. Foi um momento mágico na minha vida! Construir, criar, imaginar o ambiente, o cenário de um filme é fascinante. Depois disso trabalhei no filme *Vera*, de Sergio Toledo, onde fiz a direção de arte.

**Como foi a experiência de dirigir um filme pela primeira vez? Quais foram as maiores dificuldades?**

**Simone Raskin:** Quando dirigi *A rifa* foi muito difícil, porque estava recém chegada no Brasil, não conhecia ninguém e muitos poucos atores. Como eu disse acima, nunca tinha estudado direção de filmes e fazia tudo de forma muito intuitiva. *A rifa* tinha um elenco grande, muita figuração e não foi fácil, especialmente sendo meu primeiro filme de ficção no Brasil e com um orçamento apertado. Mas foi feito e ganhou o prêmio de melhor fotografia no Festival de Fortaleza.

**Como surgiu a ideia e a vontade de realizar *Marias da castanha*?**

**Simone Raskin:** *Marias da castanha*, que no início se chamava *Mulheres das castanhas*, nasceu do meu encontro com a Edna Castro em Paris. Edna era socióloga e esse roteiro foi fruto de uma pesquisa feita junto às operárias das empresas de beneficiamento e exportação de castanha-do-pará em Belém. Nós nos conhecemos no grupo feminista de mulheres latino-americanas. Ela me descrevia as cenas nas fábricas e eu via as imagens e imediatamente tive vontade de transformar isto em um filme.

**Como aconteceu o encontro entre o documentário e a Superfilmes?**

**Simone Raskin:** Eu já tinha feito *A rifa* com a Superfilmes, então foi natural continuar com eles, sobretudo porque me dava muito bem com a Zita Carvalhosa e todos os profissionais que faziam parte da equipe. Naquela época, o cinema paulistano se concentrava na Vila Madalena, especialmente com a Superfilmes e a produtora Tatu Filmes. Elas dominavam uma boa parte da produção mais militante de São Paulo. Era um verdadeiro caldeirão cultural da época.

**Como aconteceu a produção de *Marias da castanha*? Tiveram baixo orçamento, conseguiram financiamento? Como escolheram a equipe?**

**Simone Raskin:** O orçamento era muito baixo, patrocinado pela Embrafilme. O maior problema foi conseguir entrar na fábrica de castanha-do-pará, porque o proprietário não queria que filmássemos lá dentro. Tivemos que contar uma história dizendo que íamos fazer um documentário sobre o beneficiamento da castanha, e não sobre as mulheres. Mesmo assim, no segundo ou terceiro dia de filmagem dentro da fábrica, o proprietário se deu conta e nos expulsou. Não conseguimos mais entrar na fábrica e ainda não tínhamos filmado tudo o que queríamos.

Eu escolhi o Mario Cravo Neto para filmar porque conhecia bem o trabalho fotográfico dele e gostava muito. Achava que ele teria a sensibilidade para filmar o documentário. A música surgiu de um encontro com o Roberto Ferraz e acredito que acrescentou muito ao filme. A montagem com o Saulo foi uma experiência incrível de precisão, detalhes, bom humor e muito, muito trabalho! Estava faltando material por conta do problema com o dono da fábrica, então a montagem foi extremamente difícil.

**Como foi o processo de pesquisa antes de iniciarem a realização de *Marias da castanha*?**

**Simone Raskin:** A pesquisa tinha sido feita pela Edna [Castro] para um trabalho na faculdade. Ela quem tinha os contatos com as mulheres da fábrica, os sindicatos, o dono, etc. Ela trouxe todo esse aspecto essencial do filme, sem o qual nada teria sido possível.

**Por que focar em mulheres trabalhadoras?**

**Simone Raskin:** Focar em mulheres tinha sido meu interesse desde o início, desde o primeiro filme. Edna e eu éramos feministas militantes, então era normal querermos mostrar e denunciar as condições de trabalho e de vida dessas mulheres super exploradas. Elas trabalhavam em condições de quase escravidão e viviam numa comunidade perto da fábrica, em casas de palafitas com esgoto a céu aberto no calor infernal de Belém. Apesar disso, eu queria mostrar que elas tinham uma grande feminidade, que encontravam a felicidade de alguma forma e eram batalhadoras, corajosas. Elas eram figuras belíssimas!

**Vocês realizaram *Marias da castanha* pensando em algum meio de exibição ou público específico? Como aconteceu a exibição e distribuição do filme e como foi a sua repercussão?**

**Simone Raskin:** O filme foi distribuído em muitos canais ligados à esquerda da época: sindicatos, associações, escolas, cineclubes, faculdades, etc. Foi mostrado em festivais de mulheres na França e no Festival du Réel em 1988. Teve uma boa repercussão durante alguns anos. Quando o filme foi mostrado pela primeira vez em São Paulo, no Cine Bexiga, foi muito bem recebido. Porém, naquela noite eu recebi um telefonema do dono da fábrica me ameaçando de morte caso eu colocasse os pés novamente em Belém.

#### **APÊNDICE C – TABELA DE DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS DE CURTA E MÉDIA-METRAGEM DIRIGIDOS POR MULHERES ENTRE 1980 E 1989**

Tabela elaborada pela autora com todos os documentários dirigidos por mulheres na década de 1980 que foram encontrados ao longo do trabalho. Nela constam as informações da duração do filme, estado produtor, formato e palavras-chave que envolvem a temática, criadas a partir das sinopses disponíveis. Foram coletados dados do site Catálogo do Documentário Brasileiro, Cinemateca Brasileira, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Associação Cultural Videobrasil e Curtagora. Os títulos com asterisco são produções estrangeiras e espaços na tabela preenchidos com hífen indicam que a informação não foi encontrada.

<b>TÍTULO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>ESTADO</b>	<b>FORMATO</b>	<b>TEMA</b>
<i>A fé e a flor</i> (Talula Campos, 1980)	7min	Rio de Janeiro	35mm	População indígena, arte
<i>Bicho</i> (Cristina Santeiro, 1980)	6min	São Paulo	35mm	Meio ambiente
<i>Cidade de Curitiba</i> (Irmãs Wagner, 1980)	10min	Paraná	Super-8	Curitiba
<i>Colman, sonho e realidade</i> (Patrícia Scalvi, 1980)	6min	São Paulo	35mm	Personalidade brasileira, Francisco Colman, circo

<i>Como sempre</i> (Berenice Mendes, 1980)	9min	Paraná	16mm	Religião, imprensa
<i>Maria da Penha</i> (Norma Bengell, 1980)	8min	Rio de Janeiro	35mm	Crianças abandonadas
<i>Memória de uma época</i> (Gilda Bojunga, 1980)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Locais, história brasileira
<i>O ciclo</i> (Irmãs Wagner, 1980)	12min	Paraná	Super-8	Cultura, história brasileira
<i>O homem e a cidade</i> (Maria Alice Quilelli, 1980)	13min	Rio de Janeiro	35mm	Urbanização
<i>Porciúncula</i> (Eliane Narduchi, 1980)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Cultura
<i>Preto no branco</i> (Maria de Fátima, 1980)	7min	Rio de Janeiro	35mm	Cultura, teatro
<i>Projeto Calunga</i> (Tânia Quaresma, 1980)	45min	Rio de Janeiro	16mm	Música brasileira
<i>Raça, amor à tradição</i> (Ana Lúcia Franco, 1980)	6min	São Paulo	35mm	Cultura
<i>Tempo quente</i> (Leilany Fernandes, 1980)	12min	Rio de Janeiro	16mm	Mulheres trabalhadoras
<i>Vigorelli: máquinas operatrizes</i> (Suzana Amaral, 1980)	20min	São Paulo	16mm	Fábricas
<i>Agora um Deus dança em mim</i> (Adélia Sampaio, 1981)	7min	Rio de Janeiro	35mm	Personalidade brasileira, balé
<i>As aventuras e desventuras de um ilustrador português em terras de Santa Cruz</i> (Ana Lúcia Franco, 1981)	7min	São Paulo	35mm	Personalidade, Jayme Cortez, história em quadrinhos
<i>Balzaquianas</i> (Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1981)	20min	São Paulo	16mm	Casamento, mulheres, gênero
<i>Cinema: embaixador do Brasil</i> (Tizuka Yamasaki, 1981)	28min	Rio de Janeiro	16mm	Cinema brasileiro, registro de evento

<i>Curumins e cunhantãs</i> (Regina Jehá, 1981)	13min	São Paulo	16mm	Crianças, população indígena, cultura
<i>Documentário sobre o proálcool</i> (Tizuka Yamasaki, 1981)	20min	Rio de Janeiro	-	Proálcool, institucional
<i>Dr. Alceu</i> (Heloísa Buarque de Hollanda, 1981)	40min	Rio de Janeiro	16mm	Personalidade brasileira, Alceu Amoroso Lima
<i>Flor cinzenta</i> (Aurora Duarte, 1981)	10min	São Paulo	35mm	Crianças, crianças abandonadas
<i>From the ashes... Nicarágua today</i> (Helena Solberg, 1981)*	60min	Nova York	16mm	Revolução Sandinista
<i>Mário Filho em painel</i> (Tânia Lamarca, 1981)	8min	Rio de Janeiro	35mm	Personalidade brasileira, Mário Filho
<i>O domingo de Sceaux</i> (Eleonora Seligmann, 1981)*	45min	Paris	Super-8	Cotidiano
<i>Quando a rua vira casa</i> (Tetê Moraes, 1981)	21min	Rio de Janeiro	16mm	Urbanização
<i>Que revolução é esta?</i> (Angela Fagundes, 1981)	9min	Rio de Janeiro	35mm	História brasileira
<i>Retratos de Hideko</i> (Olga Futemma, 1981)	10min	São Paulo	35mm	Imigrantes, mulheres, identidade
<i>São Paulo de todos nós</i> (Suzana Amaral, 1981)	20min	São Paulo	16mm	São Paulo
<i>Vento contra</i> (Adriana Mattoso, 1981)	40min	São Paulo	16mm	Urbanização, conflito de terra
<i>Verão</i> (Célia Rezende, 1981)	9min	Rio de Janeiro	35mm	Registro de evento, surf
<i>Via leste</i> (Suzana Amaral, 1981)	45min	São Paulo	16mm	Sinopse não encontrada
<i>Vital Brasil e o Instituto Butantã</i> (Giselle Gubernikoff, 1981)	10min	São Paulo	35mm	Personalidade brasileira, Vital Brasil

<i>Ylê Xoroquê</i> (Raquel Gerber, 1981)	34min	São Paulo	16mm	Candomblé, religião, cultura
<i>A família Yamamoto no subúrbio de Osaka</i> (Eleonora Seligmann, 1982)*	20min	Paris	Super-8	Cotidiano, cultura
<i>A terceira idade</i> (Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1982)	15min	São Paulo	16mm	Mulheres, velhice
<i>Ana</i> (Regina Chamlian, 1982)	13min	São Paulo	16mm	Personalidade brasileira, arte, mulheres negras, Ana Moisés
<i>Bambu Babies ou Takenokogroup</i> (Eleonora Seligmann, 1982)*	10min	Paris	Super-8	Cotidiano, urbanização, juventude
<i>Belém e arredores</i> (Eleonora Seligmann, 1982)*	45min	Paris	Super-8	Cotidiano, periferia
<i>Comunidades rurbanas: uma escala entre o rural e o urbano</i> (Berenice Mendes, 1982)	5min	Paraná	35mm	Trabalhadores rurais
<i>Conexão brasileira</i> (Helena Solberg, 1982)*	58min	Rio de Janeiro e Nova York	16mm	Ditadura militar, democracia
<i>Favela da Maré</i> (Lygia Pape, 1982)	10min	Rio de Janeiro	Super-8	Palafitas
<i>Helenos</i> (Aurora Duarte, 1982)	9min	São Paulo	35mm	Personalidade brasileira, Helenos, arte
<i>Já que ninguém me tira pra dançar</i> (Ana Maria Magalhães, 1982)	50min	Rio de Janeiro	Vídeo	Personalidade brasileira, Leila Diniz
<i>Movie (V.O.)</i> (Vivian Ostrovsky, 1982)*	10min	Paris	16mm	Cotidiano, travelogue
<i>Mulheres da Boca</i> (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982)	22min	São Paulo	16mm	Prostituição, mulheres, Boca do Lixo
<i>Na poeira das ruas</i> (Adélia Sampaio, 1982)	6min	Rio de Janeiro	35mm	Rio de Janeiro, urbanização
<i>Negócio fechado</i> (Aida Marques, 1982)	12min	Rio de Janeiro	35mm	Urbanização

<i>Nordeste, paraíso, sol e praia</i> (Leilany Fernandes, 1982)	13min	Rio de Janeiro	16mm	Institucional
<i>O círculo</i> (Kate Lyra, 1982)	8min	São Paulo	35mm	Gerações
<i>O concerto de um tatame</i> (Eleonora Seligmann, 1982)*	10min	Paris	Super-8	Cultura
<i>O melhor amigo do homem</i> (Tânia Savietto, 1982)	10min	São Paulo	35mm	Racismo
<i>Só no Carnaval...</i> (Eunice Gutman e Regina Veiga, 1982)	12min	Rio de Janeiro	35mm	Homofobia, gênero
<i>Uraí: boca de bronze</i> (Daisy Newlands, 1982)	13min	Rio de Janeiro	35mm	Trabalhadores rurais
<i>Copacabana Beach</i> (Vivian Ostrovosky, 1982)	10min	Rio de Janeiro	Super-8	Rio de Janeiro, cotidiano
<i>A dama do Pacaembu</i> (Maria Luisa Leal e Rita Moreira, 1983)	34min	São Paulo	Vídeo	Moradores de rua
<i>Acredito que o mundo será melhor</i> (Jussara Queiroz, 1983)	59min	Rio de Janeiro	16mm	Trabalhadores rurais, reforma agrária
<i>Como um olhar sem rosto (As presidiárias)</i> (Maria Inês Villares, 1983)	30min	São Paulo	16mm	Mulheres presidiárias
<i>Frei Tito</i> (Marlene França, 1983)	16min	São Paulo	35mm	Ditadura, religião, personalidade brasileira, tortura
<i>Histerias</i> (Inês Castilho, 1983)	16min	São Paulo	16mm	Mulheres, gênero, experimental
<i>Pantanal, a última fronteira</i> (Regina Jehá, 1983)	11min	São Paulo	16mm	Pantanal, meio ambiente
<i>Pena prisão</i> (Sandra Werneck, 1983)	35min	Rio de Janeiro	16mm	Mulheres presidiárias
<i>Quilombinho</i> (Renata Almeida Magalhães, 1983)	45min	Rio de Janeiro	16mm	Cinema brasileiro
<i>Vida de mãe é assim mesmo?</i> (Eunice Gutman, 1983)	18min	Rio de Janeiro	16mm	Maternidade, aborto, gênero



<i>Vinicius de Moraes, um rapaz de família</i> (Suzana Moraes, 1983)	30min	Rio de Janeiro	35mm	Personalidade brasileira, Vinicius de Moraes
<i>Allers venues</i> (Vivian Ostrovsky, 1984)*	15min	Paris	16mm	Cotidiano
<i>Assaltaram a gramática</i> (Ana Maria Magalhães, 1984)	13min	Rio de Janeiro	35mm	Personalidades brasileiras, música
<i>Falando de "Por incrível que pareça"</i> (Regina Martinho da Rocha, 1984)	30min	Rio de Janeiro	16mm	Cinema brasileiro
<i>Júlia antes dos quatro</i> (Eleonora Seligmann, 1984)*	30min	Paris	Super-8	Cotidiano
<i>Lá</i> (Carmen Gomes, 1984)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Personalidade brasileira, Roberto Magalhães, arte
<i>Londrina</i> (Berenice Mendes, 1984)	18min	Paraná	16mm	Londrina, colonização, urbanização
<i>Pantanal: vida ou morte?</i> (Helena da Rocha e Lise Török, 1984)	19min	Rio de Janeiro	16mm	Pantanal, meio ambiente
<i>A Rocinha tem histórias</i> (Eunice Gutman, 1985)	35min	Rio de Janeiro	16mm	Crianças, favela
<i>Atendimento médico</i> (Beth Salgueiro, 1985)	14min	Pernambuco	Vídeo	Mulheres, sistema de saúde
<i>Areve-te a saber</i> (Beth Salgueiro, 1985)	8min	Pernambuco	Vídeo	Mulheres, saúde, registro de evento
<i>Brasília: uma sinfonia</i> (Regina Marinho da Rocha, 1985)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Brasília, registro de evento, música
<i>Hia sá sá - hai yah</i> (Olga Futemma, 1985)	30min	São Paulo	16mm	Imigrantes, identidade
<i>Lei dentro, lei fora</i> (Victoria B. Santos, 1985)	20min	Rio de Janeiro	Vídeo	Aborto, gênero, registro de evento
<i>Mulheres da terra</i> (Marlene França, 1985)	25min	São Paulo	16mm	Trabalhadores rurais, boias-

				frias, mulheres trabalhadoras
<i>Nossas vidas</i> (Dilma Loés, 1985)	58min	Rio de Janeiro	Vídeo	Mulheres, gênero, aborto
<i>O mergulhador</i> (Ana Maria Magalhães, 1985)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Literatura, Vinícius de Moraes
<i>O que eu faço com esse tesão?</i> (Beth Salgueiro, 1985)	7min	Pernambuco	Vídeo	Gravidez, educação sexual, saúde
<i>O turista aprendiz</i> (Maureen Bisilliat, 1985)	56min	São Paulo	16mm	Personalidade brasileira, Mário de Andrade
<i>Oh de casa!</i> (Kátia Mesel, 1985)	10min	Pernambuco	35mm	Cultura, identidade
<i>Pantanal, equilíbrio ameaçado</i> (Helena da Rocha e Lise Török, 1985)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Pantanal, meio ambiente
<i>Pequeno roteiro para um músico</i> (Enrica Bernardelli, 1985)	11min	Rio de Janeiro	16mm	Cinema, música
<i>Spray jet</i> (Ana Maria Magalhães, 1985)	9min	Rio de Janeiro	35mm	Arte, cultura, urbanização
<i>Terra dos bravos</i> (Helena Solberg, 1985)*	54min	Nova York	16mm	Comunidades indígenas
<i>Um caso de vida ou morte</i> (Jussara Queiroz, 1985)	24min	Rio de Janeiro	16mm	Crianças, mortalidade infantil
<i>A classe roceira</i> (Berenice Mendes, 1986)	25min	Paraná	16mm	Trabalhadores rurais, MST, reforma agrária
<i>A taieira</i> (Ilma Fontes, 1986)	11min	Rio de Janeiro	16mm	Religião, cultura, mulheres negras, crianças
<i>Agricultores sem terra x imprensa</i> (Yolanda Costa, 1986)	23min	Paraná	Vídeo	Trabalhadores rurais, MST, imprensa
<i>Arte nas cidades</i> (Carmen Gomes, 1986)	12min	Rio de Janeiro	35mm	Urbanização, institucional

<i>As sibilas</i> (Rita Moreira, 1986)	36min	São Paulo	Vídeo	Mulheres, gênero
<i>Autorretrato</i> (Ana Maria Escalada e Katia Penn, 1986)	28min	São Paulo	Vídeo	Personalidade brasileira, Arnaldo Antunes, música
<i>Avante camaradas</i> (Micheline Bondi, 1986)	14min	Rio de Janeiro	35mm	História brasileira, música
<i>Duas cidades no mesmo espaço e tempo</i> (Enrica Bernardelli, 1986)	9min	São Paulo	16mm	Cultura
<i>Duas vezes mulher</i> (Eunice Gutman, 1986)	38min	Rio de Janeiro	35mm	Mulheres trabalhadoras, migrantes, trabalhadores rurais
<i>Geléia geral</i> (Sandra Werneck, 1986)	25min	Rio de Janeiro	16mm	Produção cultural, música, personalidades brasileiras
<i>Gineceu</i> (Helena Lustosa, 1986)	7min	Rio de Janeiro	35mm	Mulheres, arte, cultura
<i>Marias da castanha</i> (Edna Castro e Simone Raskin, 1986)	30min	São Paulo	16mm	Mulheres trabalhadoras, operariado
<i>Meninas de um outro tempo</i> (Maria Inês Villares, 1986)	26min	São Paulo	16mm	Mulheres, velhice
<i>Mulheres negras</i> (Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986)	23min	São Paulo	Vídeo	Racismo, mulheres negras
<i>Mulheres no canavial</i> (Jacira Melo, Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986)	33min	São Paulo	Vídeo	Mulheres trabalhadoras, reforma agrária
<i>Olinda só-riço</i> (Kátia Mesel, 1986)	18min	Pernambuco	16mm	Cultura
<i>Preguiça: imagens para Mário de Andrade</i> (Ana Lúcia Franco, 1986)	7min	São Paulo	35mm	Personalidade brasileira, Mário de Andrade, meio ambiente

<i>Retrato de um terrorista</i> (Helena Solberg, 1986)*	28min	Rio de Janeiro e Nova York	-	Ditadura
<i>Retratos na mala</i> (Célia Jordani, 1986)	13min	São Paulo	Vídeo	Urbanização, migrantes, juventude
<i>Santo remédio</i> (Maria Grillo e Márcia Volpato, 1986)	10min	São Paulo	35mm	Gravidez, sistema de saúde
<i>Sexo na classe</i> (Ângela Freitas, 1986)	18min	Pernambuco	Vídeo	Educação sexual
<i>Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe</i> (Kária Mesel, 1986)	40min	Pernambuco	35mm	Mulheres trabalhadoras
<i>Um certo meio ambiente</i> (Jussara Queiroz, 1986)	25min	Rio de Janeiro	35mm	Urbanização, meio ambiente
<i>Um dia na vida do acampamento</i> (Yolanda Costa, 1986)	42min	Paraná	Vídeo	MST, camponeses, reforma agrária
<i>Video-Maiakovski</i> (Lais Guaraldo, Mônica Reis e Viviane Borges, 1986)	6min	São Paulo	Vídeo	Personalidade, Maiakovski, experimental
*** <i>(Trois étoiles)</i> (Vivian Ostrovsky, 1987)*	12min	Paris	16mm	Cotidiano, travelogue
<i>Beijo na Boca</i> (Jacira Melo, 1987)	33min	São Paulo	Vídeo	Prostituição, mulheres, Boca do Lixo
<i>Cajueiro, um quilombo na era espacial</i> (Lise Török, 1987)	33min	Rio de Janeiro	16mm	Urbanização, população negra
<i>Catehe</i> (Regina Jehá, 1987)	30min	São Paulo	16mm	População indígena, cultura
<i>Cidadão Jatobá</i> (Maria Luiza Aboim, 1987)	14min	Mato Grosso	35mm	População indígena, cultura
<i>Desfile de modas</i> (Regina Rheda, 1987)	2min	São Paulo	Vídeo	-
<i>Feira de São Cristóvão</i> (Eleonora Seligmann, 1987)	20min	Rio de Janeiro	16mm	Cultura, cotidiano

<i>João sem terra</i> (Tatiana Calvo Barboza, 1987)	13min	São Paulo	Vídeo	Trabalhadores rurais, reforma agrária
<i>Mão dupla</i> (Edyala Iglesias, 1987)	30min	Rio de Janeiro	Vídeo	Mulheres trabalhadoras
<i>Médicas, bruxas e curandeiras</i> (Maria Angélica Lemos, 1987)	15min	São Paulo	Vídeo	Saúde, mulheres, registro de evento
<i>Memória do sangue</i> (Conceição Senna, 1987)	13min	Rio de Janeiro	35mm	História brasileira, Canudos
<i>Menopausa - mudança de vida</i> (Maria Abs, 1987)	20min	São Paulo	Vídeo	Mulheres, velhice
<i>São João em Santa Cruz</i> (Kária Mesel, 1987)	8min	Pernambuco	35mm	Cultura
<i>Se o Rei Zulu já não pode andar nu</i> (Maria Lúcia Silva e Rita Moreira, 1987)	15min	São Paulo	Vídeo	Racismo, população negra, personalidades
<i>Terra de sal</i> (Aida Marques, 1987)	10min	Rio de Janeiro	35mm	Urbanização
<i>A terra proibida</i> (Helena Solberg, 1988)*	58min	Nova York	16mm	Reforma agrária, religião
<i>Atrás da fantasia</i> (Gisela Mathias e Maria de Oliveira, 1988)	20min	-	Vídeo	Sindicalismo, operariado
<i>Eat</i> (Vivian Ostrovsky, 1988)*	15min	Paris	16mm	Cotidiano, travelogue
<i>Histórias do cotidiano - Brasil século XX</i> (Regina Abreu, 1988)	20min	Rio de Janeiro	35mm	História brasileira
<i>Made in Brazil</i> (Helena Solberg, 1988)*	30min	Montreal	16mm	Mulheres trabalhadoras
<i>Meninos de rua</i> (Marlene França, 1988)	22min	São Paulo e Rio de Janeiro	35mm	Crianças abandonadas
<i>Mulheres: uma outra história</i> (Eunice Gutman, 1988)	37min	Rio de Janeiro	16mm	Democracia, mulheres
<i>Rock paulista</i> (Ana Muylaert, 1988)	11min	São Paulo	35mm	Música, personalidades brasileiras

<i>Temporada de caça</i> (Rita Moreira, 1988)	26min	São Paulo	Vídeo	Homofobia
<i>Wai'á, o segredo dos homens</i> (Virgínia Valadão, 1988)	15min	Pernambuco	Vídeo	População indígena, cultura, religião
<i>A cor do sexo</i> (Márcia de Almeida e Sandra Tavernari, 1989)	45min	Rio de Janeiro	Vídeo	Racismo, sexualidade
<i>A crise do cinema brasileiro</i> (Regina Rheda, 1989)	10min	São Paulo	Vídeo	Cinema
<i>A raça na praça</i> (Rita Moreira, 1989)	22min	São Paulo	Vídeo	Racismo, população negra, crianças
<i>Chapéus Cury</i> (Gorette Dadalto, 1989)	15min	São Paulo	Vídeo	Operariado, fábricas
<i>Crianças abandonadas</i> (Tânia Quaresma, 1989)	45min	Distrito Federal	Vídeo	Crianças, crianças abandonadas, registro de evento
<i>Crianças autistas</i> (Lucila Meirelles, 1989)	11min	São Paulo	Vídeo	Crianças, autismo, experimental
<i>Dias ou Zumbi?</i> (Lúcia Murat, 1989)	39min	Rio de Janeiro	Vídeo	História brasileira, população negra
<i>Dupla jornada</i> (Ângela Freitas, 1989)	15min	Pernambuco	Vídeo	Mulheres trabalhadoras, registro de evento
<i>Farol - o insólito zoom</i> (Tatiana Calvo Barboza, 1989)	12min	São Paulo	Vídeo	Vendedores ambulantes
<i>Meninas</i> (Jacira Melo, 1989)	15min	São Paulo	Vídeo	Crianças, prostituição, gênero
<i>Mudar de verdade</i> (Cristina Cavoto, 1989)	15min	São Paulo	Vídeo	Sindicalismo
<i>O campo é nosso</i> (Karine Emereich, 1989)	16min	Rio Grande do Sul	Vídeo	Trabalhadores rurais

<i>Por que você não passa lá?</i> (Cristina Cavoto, 1989)	18min	São Paulo	Vídeo	Sindicalismo
<i>Pós-modernidade</i> (Mirella Martinelli, 1989)	15min	São Paulo	35mm	São Paulo, cultura, música, cinema
<i>Quando o crioulo dança</i> (Dilma Loés, 1989)	35min	Rio de Janeiro	Vídeo	População negra, racismo
<i>Rodoviários: acelerando o futuro</i> (Cristina Cavoto, 1989)	25min	São Paulo	Vídeo	Sindicalismo
<i>Um teatro que liberta</i> (Mara Cordeiro, 1989)	14min	Paraíba	Vídeo	Teatro
<i>Viva eu!</i> (Tânia Cypriano, 1989)	15min	São Paulo	16mm	Personalidade brasileira, Wilton Braga, AIDS, arte