

Estética e política no ciclo latino-americano de Helena SolbergANA MARIA VEIGA¹

Helena Solberg transitou, dos anos 1960 aos 1980, entre o contexto repressivo das ditaduras latino-americanas e a emergência do movimento feminista nos Estados Unidos, país onde foi morar com o marido estadunidense em 1971, distanciando-se do regime autoritário brasileiro e de seu organismo de censura. Este artigo busca compreender a maneira como esse cruzamento perpassa a obra da diretora – considerada nos anos 1970 nos EUA a “cineasta da América Latina” – e como aparece em seu trabalho em termos de estética e política².

O início da carreira de Helena Solberg teve lugar entre diretores, roteiristas, fotógrafos e equipes técnicas do Cinema Novo brasileiro. Glauber Rocha foi incentivador de sua primeira experiência fílmica, o curta-metragem *A entrevista*, de 1966 (Solberg, 2010). Mas a cineasta não se vê como parte do movimento, mesmo admitindo uma “ligação de geração” com ele. Trabalhando com os colegas da PUC-Rio, acompanhou como aprendiz atenta as filmagens de *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade. A partir dali decidiu que era hora de fazer seu próprio trabalho. Depois de dirigir *A entrevista*, Helena foi *script-girl*, cuidando da execução do roteiro de *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni. Estava aberto o caminho para os filmes de longa duração. (Solberg, 1987:1).

O curta-metragem *A entrevista* (1966. PB. 16mm. 20 min.) contou com a fotografia de Mário Carneiro e a montagem de Rogério Sganzerla, que depois se tornou um conhecido diretor do cinema *underground*³. Neste filme de estreia, a diretora fazia uma crítica aos valores sociais da classe média alta do Rio de Janeiro, por meio dos depoimentos de mais de setenta mulheres. Em cena, uma noiva se preparava para o dia do casamento – meta para a maioria das mulheres dessa camada social. A atriz era Glória Mariani Solberg, sua cunhada. As vozes em *off* de mulheres casadas relatavam anonimamente suas experiências conjugais, desconstruindo sonhos e mitos da juventude. Essas mulheres eram amigas ou conhecidas de Helena, que ela encontrou depois de voltar de uma temporada nos EUA. Todas estavam casadas, muitas frustradas, o que inspirou a idealização desse primeiro trabalho.

O filme começa com um dia de praia, onde a jovem noiva relaxa, deitada ao sol. Em seguida, a montagem traz fotos de meninas em uniformes escolares, depois vestidas para a

¹ Universidade Federal de Santa Catarina. Doutorado financiado pela Capes, com conclusão em 2013.

² A ideia inicial deste artigo faz parte da tese intitulada *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (UFSC, 2013), tendo sido ele modificado e adequado para este simpósio.

³ Uma reportagem da *Folha de São Paulo* de 10.07.1967 (acervo da Cinemateca Brasileira) sobre a estreia de Helena Solberg no cinema fala de Sganzerla como um “cineasta amador” que ajudou na montagem do filme. Seu trabalho mais conhecido, *O bandido da luz vermelha*, só seria lançado dois anos depois, em 1968.

2

primeira comunhão; intercalam-se fotos de freiras e de adolescentes de uniforme⁴. Na banda sonora, mulheres entre 18 e 27 anos falavam sobre sua criação, expectativas, medos e desenganos. Sexo, virgindade, pecado, passividade, traição e liberdade eram os temas que o filme colocava em questão (Hollanda, 1990:48-49). Helena Solberg relembra: “Eram umas entrevistas meio secretas; muito engraçado, porque eu ia para a casa das pessoas com um ‘Nágara’⁵ e ficava num quarto, com a porta fechada, ouvindo aquelas confissões, algumas que eu não pude publicar e nem usei, porque eram bastante pesadas”. A palavra destruía a imagem, de acordo com a cineasta (Solberg, 2010).

No final do filme, a atriz tira o véu e vai se desarrumando, enquanto ela própria é entrevistada pela diretora e fala de seu casamento. O áudio dessa fala é cortado pelas cenas da deposição do presidente João Goulart e da instauração do regime militar, legitimado, como mostra o filme, pela Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em março de 1964⁶, encabeçada por milhares de mulheres conservadoras da camada média brasileira, que foram às ruas para defender sua propriedade e apoiar o golpe. Seu curta-metragem foi pioneiro ao dialogar simultaneamente com as questões da opressão das mulheres e da repressão militar.

Cinema e política tornaram-se inseparáveis para Helena Solberg. “Para mim, [o cinema] é uma oportunidade de expressão criativa e um debate de ideias, também pelo tipo de filmes que eu tenho feito, que é o documentário de cunho político e social” (Solberg, 1987:14). A partir do trabalho realizado pela cineasta fora do Brasil, nos anos 1970 e 1980, parte da história latino-americana era colocada em foco, permeada pelo interesse nas questões de classe e gênero. Mas o primeiro filme de Helena nos EUA endereçou-se ao público estadunidense mais amplo e foi produzido em moldes ainda tradicionais. O documentário *The emerging woman*, lançado em 1973, narrava a história de duzentos anos da vida das mulheres estadunidenses; entre elas estavam operárias, mulheres do pós-guerra e do “sonho americano”. Helena conta que não esperava o sucesso que este filme alcançou, pois ninguém

⁴ Helena Solberg contou à autora deste artigo que estudou no Colégio Notre Dame, no Rio de Janeiro e teve uma educação com base francesa e religiosa (Solberg, 2010).

⁵ O Nágara era um gravador de alta qualidade, introduzido no meio cinematográfico nos anos 1960, que acompanhava a câmera, permitindo a captura do som direto, sem necessidade de uma dublagem posterior nos filmes. Podia ser usado separadamente, apenas para a captação de áudio, como no caso de *A entrevista*.

⁶ Sobre a marcha, cf.

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus

3

havia realizado tal projeto antes dela. A diretora lembra que chegou aos Estados Unidos num momento de ebulição do movimento feminista:

As mulheres estavam assim... armadas, prontas pra brigar, e eu não sabia o que era aquilo, eu falava 'o que é isso?' E aí fui ler *Feminine Mystique*, e comecei a me informar mais e fiquei achando o máximo o assunto! E eu achei que era um assunto vibrante, importante, então eu quis fazer com aquilo alguma coisa que eu soubesse fazer e o que eu sabia fazer era cinema, eu estava começando, então era a minha ferramenta (Solberg, 2010).

Sua estreia foi seguida por um momento importante para o movimento feminista, a declaração de 1975 como Ano Internacional da Mulher, pela Organização das Nações Unidas. *The emerging woman* foi o filme oficial da Comissão Bicentenária Americana em 1976, no momento da comemoração dos duzentos anos da independência do país (Tavares, 2007:31). O filme foi amplamente difundido, sendo utilizado como complemento didático na maioria das escolas estadunidenses⁷ (Solberg, 2010). E ainda “obteve da UNESCO o título de melhor documentário” (*O Globo*, 28.01.1977). Enfocando uma questão social que estava no centro dos debates – a das mulheres – a diretora elaborou seu filme como uma grande reportagem. Nele, destacava também as mulheres negras e o preconceito potencializado que sofriam, discutindo questões de classe e raça já nos anos 1970.

Mas a diretora tinha consciência da distância de uma realidade de subdesenvolvimento vivida pelas mulheres latino-americanas, então começou a pensar em um projeto que pudesse contemplá-las. *The emerging woman* havia aberto as portas para uma fase profissional que aproximaria sua realização fílmica das telas da televisão estadunidense, lançando Helena Solberg nos EUA como a “cineasta da América Latina”.

Ela afirma seu diálogo com o movimento feminista, que a fez incluir questões de gênero, além de classe e da opressão militar no que denominei seu “ciclo latino-americano”. A cineasta passou um mês em Cuernavaca, no México, participando de um encontro que discutia a “condição feminina” (termo usado na época), antes da viagem de três meses pela América Latina, em 1975, quando filmou as duzentas entrevistas das quais resultaram os filmes *La doble jornada/The double day* (1976) e *Simplemente Jenny* (1979). “Saindo de lá

⁷ Helena Solberg, em entrevista a Suzana Sereno para a Coordenadoria da Mulher, Ministério da Justiça (1987), relata que vendeu, “como pipoca”, as cópias do filme para as escolas estadunidenses.

4

[do encontro], eu compus a minha equipe, que acho que foi a primeira equipe de mulheres. Nós éramos seis mulheres: assistente de câmera, a parte técnica, tudo isso era mulher”⁸ (Solberg, 2010). Apenas a direção de fotografia, função técnica fundamental no cinema à qual raras mulheres se atreviam naquele momento, foi dada a um homem, Affonso Beato⁹. Isso sinaliza a ausência de mulheres em certas funções-chave dentro do meio.

Esses dois filmes inauguraram o que se tornaria um ciclo de documentários dirigidos por ela sobre a explosiva situação social e política latino-americana, cruzando as temáticas gênero e classe e expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras, e posteriormente de uma família, no caso do contexto nicaraguense.

La doble jornada/The double day (1976. Cores. 16mm. 60min), seu primeiro trabalho em cores, foi resultado da viagem de três meses por alguns países de língua espanhola (frisamos que não pelo Brasil, onde o regime ditatorial seguia a todo vapor), cenários das histórias de vida de mulheres de etnias diferentes, e evidenciava deslocamentos produzidos pelos fatores gênero, raça e pobreza. O trabalho no campo e nas minas, em contraste com o das grandes cidades, mostrava a desigualdade social e de gênero, pois uma grande parte dos maridos pobres se aproximava do alcoolismo, fator que gerava violência e que era reproduzido na criação dos numerosos filhos. As mulheres, quando conseguiam emprego, tinham de suportar jornadas exaustivas no trabalho e depois em suas casas. Uma grande porcentagem das jovens que trabalhavam, nos países mais pobres, era composta de empregadas domésticas, geralmente sem registro profissional, o que as afastava dos estudos e de qualquer possibilidade de mudança de vida. O filme discutiu trabalho doméstico, sindicalismo e exploração, levantando importantes questões a partir dos depoimentos de suas protagonistas: as mulheres pobres. Sua crítica social e política acusava explicitamente os países da América Latina que viviam seus “milagres econômicos” ao preço da subjugação imposta por uma minoria sobre a grande maioria de trabalhadores/as.

⁸ Aparecem creditadas nos filmes produzidos pelo *International Women's Film Project Inc.*: diretora – Helena Solberg; editora – Christine Burrill; editora finalizadora – Grady Watts; assistente de edição – Melani Maholick; sonorização – Lisa Jackson; segunda câmera – Christine Burrill; assistente de produção – Mercedes Naveiro; pesquisadora – Anna Maria Sant’Anna; still – Dolores Newman; edição adicional – Rose Lacrete. Aqui contamos oito, mas consideramos que algumas integrantes podiam não ser fixas ou exclusivas da equipe.

⁹ Conhecido nome do Cinema Novo e do cinema brasileiro em geral, Affonso Beato foi também diretor de fotografia de quatro filmes de Pedro Almodóvar, segundo Helena Solberg.

5

Martin-Barbero situa como projeto das esquerdas latino-americanas a valorização do popular, com o “[...] reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias” (Martin-Barbero, 2003:296). De fora do Brasil e com o instrumento de trabalho que escolheu, a cineasta também fazia sua dupla militância, de esquerda e feminista. Com uma estética ao mesmo tempo árida e poética, colocava-se em cena e também à sua equipe, marcando posição em um “contra-cinema”¹⁰, que evidenciava a construção documental.

Uma reportagem publicada no Brasil repercutiu seu sucesso no exterior. “Helena Solberg. Uma cineasta brasileira analisa a mulher da América Latina” é o título de uma matéria do jornal *O Globo* em 1977: “Brasileira, morando nos EUA há cinco anos, Helena Solberg, a cineasta feminista da América Latina, exibiu semana passada, no MAM, seu último filme feito nos Estados Unidos, *The double day*” (*O Globo*, 28.01.1977). A reportagem informa que o filme foi exibido “sob as barbas da ditadura”, para um pequeno público. Mas seu material mais explosivo contra os regimes militares ainda estava por ser realizado.

A propósito de sua denominação, a cineasta confessa nunca ter pensado em si mesma como “latino-americana”, mas teve de se acostumar com esta qualificação durante o tempo em que viveu fora do Brasil. A partir daí, foi aprofundando cada vez mais essa perspectiva. A matéria de *O Globo* observa que não há no filme depoimentos de brasileiras. Podemos inferir que essa ausência remete a um distanciamento “seguro” do regime militar em vigor no país, com seus métodos rígidos de repressão. A reportagem informa que *The double day* “é o terceiro filme de uma brasileira considerada, internacionalmente, a única cineasta da América Latina” (*O Globo*, 28.01.1977). Podemos entender isso como a única mulher cineasta que realizava filmes sobre países latino-americanos.

O Globo menciona a produtora criada por Helena Solberg como “peculiar”, já que era “composta por mulheres de várias nacionalidades” e não tinha fins lucrativos, sustentando-se com doações de instituições culturais. “Através dela, Helena vem perseguindo seu objetivo: retratar a condição feminina na sociedade, sem para isso perder a visão da humanidade como um todo” (*O Globo*, 28.01.1977). Podemos pensar que, naquele momento, uma mulher brasileira fazendo cinema não era novidade. O que importava em Helena Solberg era sua

¹⁰ A proposta da crítica feminista de um “contra-cinema” foi lançada por Claire Johnston em 1973 e reiterada por Laura Mulvey em 1975.

6

perspectiva social e de gênero (na condição de “cineasta feminista da América Latina”, como foi chamada) e a repercussão de seu trabalho fora do Brasil.

Deparamo-nos aqui com uma pluralidade na identificação da cineasta, classificada (e depois assumida) como feminista e latino-americana, que coincide duplamente com trajetórias de minorias dentro do contexto estadunidense. Para Stuart Hall, as identidades são cada vez mais fragmentadas, fraturadas e multiplamente construídas. Elas estão permanentemente em mudança e transformação, “sujeitas a uma historicização radical” (Hall, 2000:108). Como conceito estratégico e posicional, a identidade não é, para este autor, aquilo que somos, mas aquilo que nos tornamos. Ela não remete a uma unidade, é o “produto da marcação da diferença e da exclusão”, constituindo sujeitos aos quais se pode falar (2000:109-111).

Sugiro que a constituição da identidade múltipla de Helena Solberg fora do Brasil passa também por esses caminhos, além de ser atravessada por olhares externos que buscam o diferente ou mesmo o exótico. Para chegar a uma carreira profissional nos Estados Unidos, ela correspondeu a tal interpelação. Esse foi seu modo de inserção no campo da produção fílmica. Com um cinema de cunho social e político, mesmo quando voltado em parte para o público estadunidense, ela encontrou um lugar profissional, como emigrante latino-americana, naquele país. Helena relata que apenas se percebeu como tal em contato com o preconceito intrínseco à cultura estadunidense, que homogeneiza países e povos da América Latina (Solberg, 2010). A diretora afirma que, pelo fato de estar fora, pôde ver muita coisa e, “pelo fato de viajar muito na América Latina”, descobriu o continente (Solberg, 1987:10).

Anos depois dessa longa viagem, de volta à Bolívia, Helena escutou de uma camponesa que, para conhecer a situação de sua categoria, naquele país, ela deveria assistir a *La doble jornada*. Emocionada, descobriu que seu filme ainda era exibido e discutido em locais de encontros e debates entre mulheres, como o sindicato das trabalhadoras rurais, e que era considerado por elas um material de conscientização de grande importância. Ela comenta: “Isso é uma satisfação, porque, você faz filme pra ficar em prateleira? [...] atuar na realidade, fazer uma coisa assim, poder ser uma coisa de mudança, é uma questão muito bacana!” (Solberg, 2010). Este depoimento marca o posicionamento da realizadora, que vê seus filmes como instrumentos políticos, com propósito social, onde utiliza a linguagem que conhece para

7

de certo modo “intervir” na situação de vida dessas mulheres. “[...] sim, os filmes têm um impacto, dependendo de como eles atingem as pessoas” (Solberg, 2010).

A a recepção e o retorno por parte da camponesa o fator de legitimação de seu trabalho de cunho social. Como argumenta Hall, “[...] a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o significado é dado e apreendido. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção do sentido”¹¹ (Hall, 1997:33). Podemos traduzir suas palavras, de acordo com o contexto da pesquisa, para o/a espectador/a e o/a cineasta.

Penso que ainda cabe aqui a discussão proposta por Gayatri Chakravorty Spivak (2010 [1988]), que questiona a possibilidade de uma fala subalterna e situa as mulheres pobres e trabalhadoras como sujeitos que são frequentemente representados, impossibilitados de tomar a palavra em todos os níveis, sejam eles públicos ou domésticos. Para Spivak, a construção do sujeito colonial como Outro é o exemplo mais claro de tal violência epistêmica. “Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade [*Subject-ivity*]” (Spivak, 2010:47). A autora interpela os intelectuais, que podem se tornar cúmplices da constituição do Outro como a sombra do Eu e criar a ilusão de uma solidariedade que permitiria aos mais oprimidos expressarem e conhecerem sua condição (Spivak, 2010:54). Ela sugere que “[...] a possibilidade da existência da própria coletividade é persistentemente negada pela manipulação do agenciamento feminino” (2010:55).

De acordo com Spivak, o “sujeito”, inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contra-possibilidade para as sanções narrativas impostas ao sujeito colonial pelos grupos dominantes (Spivak, 2010:65).

Tomo sua provocação para refletir sobre o posicionamento e as escolhas de quem trabalha no campo da história sobre documentários como matéria-prima de suas investigações. No caso de Helena Solberg, esses “sujeitos” que ganham voz são mulheres pobres, sejam elas camponesas, mineiras ou operárias. Teriam elas consciência do filtro cinematográfico pelo qual passam seus testemunhos no processo de elaboração e montagem de um conteúdo coeso, editado e carregado de sentido? Sugiro que a “voz” nos documentários de Solberg é uma junção entre as falas das depoentes e a própria fala da cineasta, por vezes diegeticamente materializada na voz *off* da narração.

¹¹ “[...] interpretation becomes an essential aspect of the process by which meaning is given and taken. The *reader* is as important as the *writer* in the production of meaning”. Tradução minha. Grifos no original.

Uma observação semelhante é feita por Sônia Maluf e Joana Dorea ao escreverem sobre a Elizabeth do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho: “[...] não há que se esquecer que, ao passar pelo processo de gravação (que envolve angulação, ajuste de som, iluminação, etc.), cortes, edição e projeção, uma fala se modifica” (Maluf; Dorea, 2011:54). Quem tem a palavra final? A depoente ou o filme?

Com a exibição de *La doble jornada* no canal público de TV estadunidense PBS (*Public Broadcasting Service*), não podemos deixar de questionar se o trabalho, claramente bem intencionado, da realizadora e de sua equipe não teria de certo modo contribuído com a (re)produção da imagem de um Outro (Outra) latino-americano, tão distante da realidade que aparece na projeção de *The emerging woman*, por exemplo. Teria sido o *Double Day* uma tradução para a “doble jornada” das mulheres latino-americanas ao público estadunidense? Teria o filme suscitado comoção, solidariedade, estranhamento ou entretenimento?

No caso de Elizabeth, em *Cabra marcado para morrer*, ela mesma interpela o diretor e diz que quer refazer seu depoimento, como nos lembram Maluf e Dorea, invertendo as posições e se tornando a subalterna que reivindica (Maluf; Dorea, 2011:49). “Ao fazer isso, ela se torna a autora do ‘texto’ que procuramos ler aqui – um texto que abre uma possibilidade, para além talvez da própria intenção do diretor: seu papel passa a ser a partir desse momento o de oferecer o ouvido” (Maluf; Dorea, 2011:54).

Lembro que, para além dos documentários, o trabalho com história oral lida com a possibilidade, e por vezes com o fato, da discordância dos depoentes com as interpretações sobre as suas falas, o que leva a uma relativização da narrativa embasada em testemunhos¹². O documentário *Simplemente Jenny* (1979. Cores. 16mm. 33 min.) também os explora.

O filme é introduzido com a *mise-en-scène* de uma mulher “linda”, maquiada; outra dança, exibindo um corpo delgado envolto em tecidos leves e exuberantes. Num salão de beleza, perucas descansam sobre modelos estáticos, que evocam a imagem da boneca ou da mulher objeto. Em seguida são apresentados depoimentos de jovens simples, de rosto limpo e ascendência indígena, distantes de qualquer padrão da beleza como objeto de consumo. Elas discutem valores masculinos, femininos e comportamentos. Algumas se destacam mais, ao falarem com desenvoltura. Inicialmente não entendemos quem elas são.

¹² Sobre as contradições e os sentimentos emergentes da rememoração dos acontecimentos, cf. Pollak, 1989.

Outra cena nos mostra um quadro pintado da “conquista” da América Latina, com uma missa sendo rezada por um padre branco, contornado por inúmeros indígenas cobertos com algumas penas. Essa pode ser a representação da “primeira missa” católica, que se repetiu nos diversos países do continente. As referências históricas, assim como a crítica à colonização, aparecem por meio de símbolos e como justificativas para a pobreza que está por ser apresentada pela narrativa. As cenas que retratam o cotidiano e os costumes do lugar, intercaladas com depoimentos, acabam por legitimar a escolha do tema e sua relevância.

A próxima cena traz uma procissão católica seguida por descendentes dos “povos originários” latino-americanos. Meninas são preparadas para a cerimônia, vestidas como pequenas noivas. O depoimento de uma mulher pobre, de língua espanhola, filmada em sua casa, afirma que é mais fácil ser mãe de meninos, pois as filhas são levadas embora, sendo que algumas se dão bem, outras não. Suas palavras são seguidas na edição pela procissão filmada à noite, à luz de velas. O áudio revela as rezas faladas em um castelhano híbrido.

Voltemos agora para a jovem apresentada como Jenny, a que mais fala entre as depoentes filmadas entre muros que começam a aparecer. Nesse momento, compreendemos que a cena foi captada na Bolívia, em um reformatório para jovens infratoras. Jenny fala sobre ciúme e virgindade, é contra este princípio, pois alega que os homens podem ter “mil aventuras” e ela pensa ser justo que as mulheres também tenham as suas. Conta que foi estuprada aos doze anos por mais de um homem e que queriam que ela trabalhasse para eles como prostituta. Outra jovem, Patricia, relata que foi estuprada também aos doze por um coronel, que acabou sendo o pai de seus dois filhos. Não queria nada com ele. Era casado, e a mulher dele ficou com suas crianças.

O documentário então mostra imagens de um “lixão”. Trazendo o subtítulo “*Violence of poverty*” (“Violência da pobreza”), faz a denúncia da pobreza nos países latino-americanos – cujo impacto é reforçado pela narração em tom grave e em inglês –, onde dez mil crianças morriam a cada ano (dados de 1979) por causa das precárias condições de vida.

Infiro que a “violência da pobreza” de Solberg, dialoga diretamente com a “estética da fome” de Glauber Rocha, também atravessada pelo fator violência. *Simplemente Jenny*, filmado em 1975, estava inserido no contexto dos novos cinemas espalhados pela região.

Jenny conta que foi presa por ser amiga de uma prostituta. Ela não gosta da Bíblia e diz que prefere ler outras coisas. Dá sua visão sobre Deus e o Diabo como coisas cotidianas, que existem simultaneamente. O depoimento é cortado por imagens de revistas que ilustram o amor romântico e por fotonovelas. A jovem confidencia que queria mesmo era se casar e ser feliz. Mais uma vez é cortada por imagens: um casamento, a noiva entra na igreja com o pai. Helena Solberg observa que o casamento é sonhado como uma solução, na fantasia dessa jovem: “[...] era um pouco a coisa da fotonovela que estava dentro da cabeça dela: o príncipe encantado ia resolver aqueles problemas todos, não era a mudança das estruturas sociais” (Solberg, 1987:5). As imagens das fotonovelas foram adicionadas à montagem do filme como resultado da interpretação de Solberg sobre os relatos daquelas jovens. Os documentários, assim como os filmes de ficção, são construídos como representações cinematográficas, onde o autor goza de plena liberdade de escolha para selecionar o tema, depois montar a sequência das cenas, juntar ou suprimir falas ou ruídos, dar menos ou mais dramaticidade à locução, etc. Devemos considerar essas observações e nos interrogar sobre o posicionamento político de quem realiza o filme, e aonde sua *mise en scène* busca nos conduzir.

Para Emilio Bernini, o documentário está atravessado pela história e pela política no momento de sua reescritura (Bernini, 2008:98). Para romper com o estatuto de “realidade” dado a ele inicialmente por sua versão clássica, que representava poderes hegemônicos, os cineastas atuais buscam conduzir sua prática pelo que o autor denomina o “materialismo do significante”. Isto é, o documentário nunca pode representar a imagem “transparente” do outro (oprimido). “Pelo contrário, busca-se colocar em evidência o corte, a descontinuidade material entre os planos, a alteridade entre o filme e o real, revelar a sutura, então, que produz a aparência do contínuo”. Assim, é possível se fazer emergir “outro objeto cinema”. Seu resultado é uma “mediação sempre opaca” a respeito do mundo. A representação passa a ser a do cineasta entre os outros ou com eles (Bernini, 2008: 99).

A voz de Helena Solberg dá sentido à narrativa em *Simplemente Jenny* e marca o tom pessoal do envolvimento da diretora com a temática do filme, narrado em inglês, com seu leve sotaque latino-americano. Ela apresenta dados sobre o desemprego nos países mais pobres e fala da busca desesperada por trabalho, enquanto imagens mostram mulheres saindo para trabalhar. Com a entonação que dá ao texto, a reportagem ganha dramaticidade. Não

11

basta que vejamos e escutemos o que as cenas nos mostram; os dados adicionais ou conclusivos são apresentados de maneira subjetiva, o que leva a certa compaixão pelo drama das personagens não-ficcionais e, conseqüentemente, ao contato com a realidade de pobreza e miséria latino-americana, que imediatamente identificamos e aceitamos.

Na visão de Robert Rosenstone, os dramas trazem uma noção de entendimento histórico ao “[...] lidar com questões do passado que nos preocupam e desafiam no presente – questões de transformação social, relações de gênero, identidade individual e de grupo, classe, etnia, guerra, colonialismo, revolução, ideologia e nacionalismo” (Rosenstone, 2010:236). O que o autor denomina “questões do passado” torna-se atemporal nos filmes de Solberg, pois a situação pós-colonial latino-americana adquire um caráter perene ao observarmos a continuidade de seus problemas centrais.

No contexto boliviano, um outro lado da história é apresentado: revistas com mulheres bonitas, depois a imagem de uma modelo profissional. As frases destacadas afirmam que aquela modelo, Rosario, representa a “mulher boliviana”. A voz *off* contesta: “Rosario não representa a mulher boliviana, mas o que ela deveria ser”. O documentário não apenas “documenta”, mas contesta e opina sobre o que coloca em cena, produzindo um discurso necessário para alertar sobre os perigos da mídia na constituição da subjetividade das mulheres. A voz *off* no filme é uma voz militante, ela nos leva a uma crítica social ao mesmo tempo de classe e feminista. Ela rompe com a ideia de um cinema-arte. Os filmes de Helena Solberg, rodados em 16mm, não estão comprometidos com a perfeição.

Jesús Martin-Barbero argumenta que “[...] as relações de poder, tal qual estão configuradas em cada formação social, não são mera expressão de atributos, e sim produto de conflitos concretos, batalhas travadas no campo econômico e no terreno do simbólico”. De acordo com ele, é nesse terreno que se articulam interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem (2003:296). Podemos observar a mídia no papel de interpeladora tanto por meio das revistas e dos anúncios televisivos quanto, no sentido oposto, por meio do documentário de Helena Solberg, que descortina e representa parte de um cotidiano popular vivido pelas mulheres.

Em *Simplemente Jenny*, as falas das jovens mulheres presas, bem articuladas, formam o elemento desestabilizador da audiência, por vezes despreparada para um desejo singular de

12

liberdade e igualdade social. Jenny afirma que gostaria de ter uma profissão. A narração questiona quais são as oportunidades para essas jovens condenadas aos reformatórios. As imagens mostram as internas, meninas pobres, seus rostos tristes e pensativos. São cortadas por cenas da modelo, depois da mãe da família pobre e numerosa e por fim de vitrines de lojas. Patricia afirma que quer poder sair aos domingos e que não quer estar naquele lugar. Quer sair de lá e esquecer tudo; se não, fugirá um dia. Jenny segue filosofando e afirma que mesmo se a mulher perde a virgindade, ela pode ainda ser pura (mexe nos cabelos, fala de si própria). “Eu queria ser eu mesma, é só. Simplesmente Jenny”. As cenas finais mostram as jovens tristes, algumas assustadas com a câmera. Fica a mensagem de desesperança. Nada existe além de seus sonhos e desejos, dentro daqueles muros.

Podemos perceber no filme o que Mariana Tavares aponta como a interlocução entre poesia e reflexividade nos documentários de Helena Solberg (Tavares, 2007:25). Acrescento que, ao mesmo tempo em que a cineasta trabalha com elementos do “real”, isto é, não produzidos, como apareceriam na ficção, ela insere o apelo ao emocional, atraindo a empatia do público espectador. O contraste entre as imagens e os depoimentos gera a tensão dramática do filme, com a ironia e a denúncia de uma realidade (abjeta) apagada dos meios de comunicação de massa. A narração sobre os dados de pobreza e condições de vida na América Latina reforçam a dramaticidade e fraturam o sentido das imagens que incentivam o consumo. A *mise en scène* mescla crônica, reportagem e subjetividade.

Em sentido análogo, Mariana Villaça observa a influência de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas e Octavio Getino sobre os filmes realizados na América Latina naqueles anos e percebe uma lógica discursiva das esquerdas, “[...] cujas denúncias eram, em geral, respaldadas por dados ‘confiáveis’: números e imagens que conferiam veracidade às afirmações apresentadas. Essa mesma lógica também era inerente à concepção do papel do documentário político na época” (Villaça, 2012: 259). É o que encontramos no ciclo latino-americano de Helena Solberg. Unindo o problema sociocultural das heranças de pobreza e católica, às questões de gênero enfrentadas por essas mulheres, ela faz de seu documentário uma representação complexa dessa realidade, permeada pela miséria e pela exploração.

De acordo com Villaça, “Para além dos julgamentos estéticos e políticos, de fato os documentários ‘de combate’, como era intenção dos cineastas, serviram de instrumentos

13

políticos em prol dos movimentos de esquerda no meio cultural, cumprindo a função para a qual foram pensados” (Villaça, 2012:268). Consideramos isso diante da obra da brasileira.

Helena Solberg informa que *Simplemente Jenny*, assim como *La doble jornada*, foram filmes que tiveram muita repercussão e que foram usados para provocar discussões em grupos de estudos sobre mulheres ou sobre questões sociais e históricas, tanto nos EUA quanto na Europa (Solberg, 2010). Portanto justamente o Brasil foi um dos poucos países de seu círculo próprio que ficaram privados dos filmes da cineasta durante o período da ditadura.

Seu interesse pelo que seria o “outro”, mostra um encontro vivenciado com o “mesmo”, que aparece nos filmes que tematizam as mulheres. Os outros documentários realizados pela cineasta no começo dos anos 1980 privilegiavam as relações entre a América Latina e os Estados Unidos, trazendo mais uma vez a abordagem social e política. Percebendo na mídia a homogeneização da visão estadunidense sobre os países latino-americanos, a diretora soube mais uma vez encontrar seu campo de trabalho. Ela acredita na existência de uma estética latino-americana. “Eu acho que se descobriu uma linguagem, acho que o cinema brasileiro teve uma influência enorme no cinema da América Latina”. Menciona também a importância dos documentários cubanos (Solberg, 1987:10). É claro que o resultado dessa estética é dado pelo cruzamento e o encontro de especificidades ainda mais localizadas. Helena Solberg esteve no âmago dessas relações.

Para Martin-Barbero, fica visível no continente a “[...] descontinuidade simultânea a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização”, tendo relevância central “[...] o papel político e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (Martin-Barbero, 2003: 225-226). Segundo ele, o que importa é a maneira como o público recebe o cinema, sendo a recepção o resultado do encontro da vivência coletiva com a mediação que a legitima socialmente (2003: 244).

Para além das exibições na tela grande, os filmes da diretora estiveram na televisão (PBS), participaram de festivais internacionais e foram exibidos localmente nos países e comunidades onde foram rodados. Helena teve seus filmes no mercado informal de distribuição, com mecanismos próprios e horizontais de circulação, seja por meio da exibição pontual para pequenos grupos de pessoas interessadas, como as mulheres trabalhadoras (*La*

14

doble jornada), ou em âmbito mais amplo, como no caso das escolas estadunidenses (*The emerging woman*).

Em 1981, partindo dos testemunhos de uma família nicaraguense, Solberg contou a história da Revolução Sandinista e da reconstrução do país no filme *From the ashes... Nicaragua today* (Das cinzas... Nicarágua hoje). A diretora comenta a polêmica que o filme causou, quando William Bennett, diretor de um órgão estadunidense de suporte a filmes humanitários (o *National Endowment for the Humanities*), nomeado por Ronald Reagan, foi à imprensa para dizer que não apoiava ideologicamente aquele filme de temática subversiva, de ideias comunistas. Para ele, o filme teria sido realizado com apoio dos sandinistas e os “americanos” nunca deveriam ter colocado seu dinheiro em tal produção. *From the ashes: Nicaragua today* (Das cinzas: Nicarágua hoje) esteve na primeira página do *The New York Times* e foi matéria dos jornais durante semanas. Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses depois da denúncia de Bennett (Solberg, 2010). O trabalho ganhou o *National Emmy Award* de 1983 e foi ainda premiado em outros três festivais no país, o que colocou um ponto final à polêmica (Tavares, 2007:32).

Outro de seus filmes, *The Brazilian connection: a struggle for democracy* (Conexão brasileira: uma luta pela democracia), de 1982, fez o balanço dos dezoito anos da ditadura civil-militar no Brasil, comemorando as primeiras eleições livres desde o golpe de 1964 e comentando o impacto da dívida externa no processo de democratização. De fora do país, a cineasta fazia seu trabalho de resistência.

O filme começa mostrando o Brasil como potência mundial, com suas riquezas naturais e a amplitude de sua extensão geográfica. Em seguida é aberta a discussão sobre a dívida externa e o tipo de governo exercido pelos militares. Ouvindo os argumentos de forças políticas da situação, mas principalmente da oposição (Como Lula e Fernando Henrique Cardoso), a diretora vai compondo um contexto que denuncia o “milagre brasileiro” como origem de uma política dura, de exploração dos trabalhadores, disponibilização dos recursos naturais para países estrangeiros e endividamento financeiro. A história brasileira é contada, desde Getúlio Vargas, passando por Juscelino Kubitschek, João Goulart, até chegar ao governo militar com sua repressão violenta marcada pela tortura e as diferentes nuances de cada general no poder. Evidenciando o apoio estadunidense ao golpe e aos militares, a

15

diretora não deixa de fora os contrapontos oferecidos por economistas daquele país, que tentam explicar as relações entre as duas nações, tanto no campo político como no econômico. Com certeza, a liberdade de expressão residia na distância geográfica que Solberg mantinha do Brasil.

O filme que encerrou o ciclo latino-americano foi rodado em 1983. *Chile: by reason or by force* (Chile: pela razão ou pela força) discutia os dez anos daquele país sob o comando do ditador Augusto Pinochet. Helena e sua equipe estiveram nas manifestações populares de resistência ao regime, fugindo da repressão e das bombas de gás lacrimogêneo nos confrontos do protesto pelo fim da ditadura, que envolveram a polícia e os manifestantes (Solberg, 2010).

De acordo com a cineasta, os filmes desse ciclo tiveram a duração de sessenta minutos, com ampla recepção nos Estados Unidos, pois foram realizados como reportagens especiais – inclusive com a presença de um apresentador – exibidas no canal estadunidense PBS. Ela conta que apenas *From the ashes* foi realizado com linguagem específica para o cinema (Solberg, 2010). A produção dos filmes continuava a ser assinada por *The International Women's Film Project Inc.*, fossem eles centrados em temáticas sobre as mulheres ou não, tendo sempre um fundo documental e político.

Ao revisitar os documentários da cineasta, Mariana Tavares separa-os em duas partes distintas: “Palavra da mulher, uma trilogia”, com *The emerging woman*, *La doble jornada* e *Simplemente Jenny* (Tavares, 2011: 45); e “Expressão política e o diálogo com o cinema militante”: *From the ashes: Nicarágua today*, *Chile: by reason or by force* e *Brazilian Connection*. Discordo desta divisão, que não considera os filmes que focam as mulheres pobres latino-americanas como parte de sua expressão política. Mais uma vez nos deparamos com a desconsideração do pessoal como político, ainda na atualidade. A meu ver, a trilogia sobre as mulheres radicaliza a abordagem política da diretora, já iniciada com *A entrevista*, e que ganha volume e consistência no contexto dos três filmes.

Para Anneke Smelik, “[...] ao lado da óbvia presença das mulheres como espectadoras, a existência factual de diretoras feministas e o corpus de seus filmes demandam uma reconsideração da subjetividade feminina no cinema”. Esta autora defende a ideia da mulher cineasta como sujeito e, mais especificamente, da “diretora feminista como uma

16

mulher e um sujeito feminista”¹³ (Smelik, 1998: 29). Tal combinação resultaria em uma quebra de paradigmas e na proposta de novas perspectivas dentro do cinema. Vejo isso acontecer no trabalho de Helena Solberg, mas lembro que nem sempre as realizadoras são “sujeitos feministas”, mesmo dirigindo filmes caros às temáticas do feminismo.

Para a cineasta, tematizar as mulheres foi uma fase em sua carreira, portanto um acontecimento datado entre os anos 1960 e os 1970, mas observo que seus filmes *Carmem Miranda: Banana is my business* (1995, documentário-ficção) e *Vida de menina* (2005, ficção) também trouxeram, de forma crítica, mulheres como personagens centrais das histórias, sujeitos reais e ativos¹⁴.

Com Helena Solberg, política e estética, permeadas pela pobreza e aridez do contexto latino-americano, emergiam e eram extraídas da subjetividade de cada personagem. O pessoal tornava-se de fato político, assim como o estético. Creio que a análise desses cruzamentos e encontros pode significar uma contribuição para a historiografia, ao buscar interpretar a maneira como uma geração de cineastas lidou ao mesmo tempo com a resistência às ditaduras e a emergência do feminismo. As informações e o endereçamento das mulheres nos contextos brasileiro e latino-americano estiveram à frente em suas realizações.

Referências bibliográficas

BERNINI, Emilio. Tres ideas de lo documental: La mirada sobre el otro. *Kilômetro 111*, n.7, Buenos Aires: Santiago Arcos, marzo de 2008, pp. 89-107.

HALL, Stuart. The work of representation. In ____ (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University/Sage Publications, 1997, p. 13-74.

____. Quem precisa de identidade? In. SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HOLLANDA, Heloísa H. O. Buarque de (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil – 1930-89*. Rio de Janeiro: CIEC/Museu da Imagem e do Som, 1990.

MALUF, Sônia W. e DOREA, Joana C. A dona da história: trajetória de Elizabeth em “Cabra marcado para morrer”. In: ADELMAN, Miriam (et alii) (orgs.). *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 41-54.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Vol.2, n.3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes/Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked – feminist cinema and film theory*. Wiltshire, GB: Macmillan Press, 1998.

¹³ “[...] in addition to the obvious presence of women as spectators, the factual existence of feminist directors and their corpus of films demands a reconsideration of female subjectivity in cinema”. “The feminist director as a female and feminist subject”. Tradução minha.

¹⁴ *Vida de menina* foi realizado sobre os diários de Helena Morley, uma jovem inglesa que morou em Minas Gerais no final do século XIX.

17

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TAVARES, Mariana R. S. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. Tese de doutorado em Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho*. Dissertação de mestrado em Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VEIGA, Ana M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado em História Cultural. UFSC, 2013.

VILLAÇA, Mariana Martins. O “cine de combate” da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica A. (Orgs.) *História e Documentário*. São Paulo: FGV, 2012, p. 237-271.

Entrevistas

SOLBERG, Helena. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 12.05.2010.

SOLBERG, Helena. Entrevista concedida a Suzana Sereno para a Coordenadoria da Mulher. Rio de Janeiro, 1987 (s/d).