

TER UMA IDEIA EM CINEMA: Sobre o ato de criação no cinema brasileiro feito por mulheres

Cíntia Langie
Professora do curso de
Cinema e Audiovisual
da Universidade
Federal de Pelotas
(UFPel). Realizadora
audiovisual desde
2007. Mestre em
Comunicação Social
(PUCRS, 2006) e Doutora
em Educação (UFPel,
2020). Atualmente
coordena o projeto
Cine UFPel, onde
também é curadora.
cintialangie@gmail.com.

HAVING AN IDEA IN CINEMA: About the act of creation in Brazilian cinema made by women

Resumo: O artigo busca pensar o cinema a partir de algumas ideias do filósofo Gilles Deleuze, sobretudo no que se refere à noção de *criação*. Como recorte, escolhemos trazer como referências apenas filmes brasileiros dirigidos por mulheres, numa busca por dar protagonismo a obras que muitas vezes ficam esmagadas pelo cinema hegemônico. Para colocar o pensamento em movimento, garimpamos da obra de Deleuze duas noções que irão delimitar os caminhos da análise: *vazamento* e *necessidade*. Entre algumas realizadoras citadas, estão Glenda Nicácio, Ana Carolina, Lúcia Murat, Yasmin Thayná e Grace Passô.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Mulheres no Cinema; Criação.

Abstract: *The article seeks to consider cinema in relation to the ideas of the philosopher Gilles Deleuze, especially with regard to the notion of creation. As a thematic approach, we chose to bring up only references to Brazilian films directed by women, seeking to give prominence to works that are often overwhelmed by hegemonic cinema. In order to put our thoughts in motion, we extracted, from Deleuze's work, two notions that will define the paths of analysis: leakage and necessity. Among some of the directors mentioned are Glenda Nicácio, Ana Carolina, Lucia Murat, Yasmin Thayná and Grace Passô.*

Keywords: *Brazilian cinema; Women in the cinema; Creation*

Este texto faz parte de um dossiê, um conjunto, um compilado de textos que buscam pensar modos de usar a filosofia de Gilles Deleuze. Aqui, vamos nos aproximar do cinema, selecionando alguns escritos do filósofo, principalmente seus textos relacionados ao conceito de *criação*, mas traçando um outro caminho no que se refere às referências fílmicas: se o repertório deleuziano é baseado no cinema de arte europeu, sobretudo diretores homens brancos, aqui vamos recorrer a ideias do filósofo como disparadores para pensar o cinema brasileiro feito por mulheres.

A ideia do texto, portanto, é traçar um ponto de vista, com o desejo de olhar para alguns filmes da cinematografia brasileira sob o prisma da *criação*. Trata-se de um passeio, sem muita objetividade ou ponto de chegada, mas compondo um trajeto afetivo. Percorrendo as noções de *vazamento* e *necessidade* garimpadas na obra deleuziana, buscaremos pensar o que é “ter uma ideia em cinema”, sempre estabelecendo pontos de encontro com filmes dirigidos por mulheres.

Podemos, sem medo, dizer que Deleuze está interessado nos movimentos aberrantes¹, nas experiências dissidentes, naquilo que pode criar uma nova paisagem possível: aquilo que vaza as estruturas. Ao pensar no cinema brasileiro feito por mulheres, nos interessa aquilo que rompe algumas barreiras, aquilo que ultrapassa os fluxos corriqueiros, aquilo que desvia do que corre sempre num mesmo padrão. Assim, este texto rodeia duas questões: Como o cinema brasileiro feito por mulheres *vaza* o modelo narrativo clássico do cinema hegemônico? Como suas histórias e temáticas estão ligadas, de certo modo, a alguma *necessidade* que as faz criar?

De acordo com Karla Bessa, no prefácio do livro *Mulheres atrás das câmeras*:

[1] Alusão ao título do livro *Deleuze, os movimentos aberrantes*, de David Lapoujade (2015).

As mulheres que desafiaram a tendência naturalizada não só no cinema brasileiro, mas no cenário mundial, e contaram suas próprias histórias – sejam elas documentais, ficcionais, em narrativas e estéticas convencionais ou ousadamente experimentais – foram sistematicamente ignoradas ou subestimadas das salas de exibição às críticas jornalistas ou acadêmicas (BESSA apud LUSVARGHI, SILVA org., 2019, p. 19).

[2] Texto publicado no Dossiê *Pandemia* no site da editora N-1. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/092>. Acesso em 03 out. 2020.

Essa invisibilidade das mulheres na história do cinema brasileiro não é nenhuma novidade, e aqui buscaremos exaltar o trabalho delas, destacar nomes e títulos de obras e realizar um pensamento cujo protagonismo seja o delas. Esse é um de nossos objetivos. Neste artigo, não nos interessa um estudo específico sobre cada filme, com foco na estética e na linguagem das obras. Nosso interesse é a potencialidade da experiência com o filme brasileiro dirigido por mulheres de diversas regiões do país. Não se trata de uma análise aprofundada sobre um ou dois filmes, mas uma passada rápida por vários. Também não pretendemos citar todos os filmes mais importantes da cinematografia brasileira feita por mulheres, mas alguns deles que nos chamam a atenção.

[3] Nossa tese de doutorado, defendida em 2020, aborda a experiência com o cinema brasileiro contemporâneo e sua difusão no circuito universitário de exibição. Ver: LANGIE, Cíntia. *Cinescrita das salas universitárias de cinema no Brasil*. Tese de doutorado. Pelotas, PPGC UFPel, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1WMx1UvIJ5F_ShzdHdJEIZ_xlzb4eT55k?usp=sharing

Concordamos com Bruna Battistelli (2020) quando ela diz: “tempos duros exigem que olhemos e valorizemos o que é produzido em nossas terras a partir de um pensamento nosso” (2020, p. 07)². Olhar para o cinema brasileiro trata-se, portanto, não apenas de um recorte teórico, mas sobretudo de um ato político e militante³. Sigamos com ela: “toda pesquisa é militante! Precisamos aceitar isso e entender com que nossas pesquisas estão aliançadas. Tempos difíceis exigem conversas difíceis” (2020, p. 07). Assim, o que justifica as linhas que seguem é a necessidade de jogar luz no que o hegemônico ofusca, é salientar a importância de que tais obras dirigidas por mulheres sejam cada vez mais difundidas, amplamente disseminadas, no sentido de arejar os olhares sobre o mundo, com maior respeito à diversidade.

Antes de iniciar a jornada, seria interessante termos algo em comum: a ideia de que a criação está num mesclar de coisas e que ela vai além do previsível. Esse mesclar de coisas é anterior à vontade das artistas, supera convenções e fórmulas detectáveis e conecta-se com um certo espírito do tempo. A criação é compartilhada. Com essa perspectiva em mente, partimos para um encontro afetivo com o cinema brasileiro feito por mulheres.

Vazamento e criação: o feminino como inovação

Quando fala especificamente do cinema, Deleuze diz haver dois perigos: ou não ter nada novo para dizer ou dizer o novo por si mesmo: fetiche de inovação, obra afetada. “Nos dois casos é copiar, copiar o antigo ou copiar a moda” (DELEUZE, 2016, p. 226). A criação pressupõe um certo *vazamento*: vazam padrões, rompem estruturas, reunir elementos nunca antes reunidos e, assim, o inesperado se torna eterno e necessário. Desse modo, criar, para o filósofo, é também inventar um novo jeito de resolver problemas.

Para o filósofo, pensar cinematograficamente é pensar com blocos de movimento e duração. Ou seja, uma das maneiras de criar, em cinema, é inventando um modo de encadear imagens e sons, imprimindo um estilo. No texto *O cérebro é a tela* (2016), Deleuze conta que quando criança ia muito às salas de cinema. Depois da guerra, volta ao cinema, mas de outro modo, agora estudante de filosofia. Ao ver os novos autores e a maneira como eles exigiam que o movimento fosse introduzido no pensamento teve com isso um *encontro*, numa perspectiva filosófica, afirmando: “[...] foi um encontro que me impressionou” (DELEUZE, 2016, p. 299). Ao ver novos encadeamentos temporais, ao perceber modulações frente ao molde tradicional de contar histórias, viu-se instigado a escrever sobre a arte cinematográfica. Achou ali matéria para seu pensamento, que

originou seus dois livros sobre o cinema: *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (2005).

Para Deleuze, o cinema vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura. Não somente circuitos intelectuais, mas emotivos, passionais. Portanto um filme pode apresentar certa riqueza, complexidade, conexões, disjunções, circuitos e curtos-circuitos que levam o pensamento a pensar (DELEUZE, 2005). De outro lado – e para ele onde estaria a maioria da produção cinematográfica – há tão pouca criatividade na forma de encadear as imagens e na arte de contar histórias que se configuraria como deficiência do cerebelo.

O que Deleuze chama de circuitos são as formas como a montagem articula ligações entre as imagens e sons nos filmes. Cada cineasta decide se quer investir em circuitos clássicos, de encadeamento causal, como na narrativa clássica hollywoodiana (BORDWELL, 2005), ou se quer inventar circuitos livres, novos (DELEUZE, 2005, p. 87).

Lembremos, com isso, dois filmes brasileiros contemporâneos, dirigidos por mulheres negras. O curta-metragem *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) retrata o racismo estrutural de uma forma experimental, inusitada e inovadora. Bebendo do jogo estético proposto por Zózimo Bulbul em *Alma no olho* (1974)⁴, Yasmin Thayná cria um caminho singular, feminino, para dar conta de tópicos fundamentais da luta antirracista, sobretudo na sua interseccionalidade com a questão de gênero e classe. Yasmin Thayná inventa, cria, fabula. Vale-se de alegorias: cenas poéticas, que fogem da significação dura e fechada, buscando a sensação a partir de imagens fortes e não previsíveis. Durante os 21 minutos do filme, experimentamos um jogo de imagens *puras* (Deleuze, 2005): cenas desconexas entre si, sem relação causal própria do sistema sensorio motor, é a invenção de um novo espaço-tempo, de uma nova forma de contar uma história, aquela história: do corpo negro em uma sociedade misógina e racista.



Figura 1. Frame do filme *Kbela*: alegoria do tratamento de alisamento de cabelos crespos. Fonte: *Kbela* (2015).

A filosofia se conecta com o cinema porque ambos propõem uma montagem, “uma decupagem das coisas” (DELEUZE, 2016, p. 224). Enquanto a filosofia agrupa no mesmo conceito coisas que se acreditaria serem muito distantes, o cinema por sua vez atua por decupagem de imagens visuais e sonoras. O cinema é um agrupamento de heterogêneos, em um filme temos a coexistência de elementos variados e variáveis, como nas cenas de *Kbela*, em que ouvimos um jazz muito alto, misturado a vozes soltas de xingamentos ao corpo negro, vozes essas que não tem um sujeito, mas surgem como do imaginário coletivo. Enquanto isso, vemos na tela, de forma intercalada, uma mulher que mastiga algo indigesto, bocas soltas falando coisas ininteligíveis (alusão às vozes) e a imagem da foto acima: no banheiro, uma mulher sem cabeça esfrega os cabelos de uma cabeça de mulher negra. É uma costura de imagens e sons que dá ao filme um tom ensaístico, pois a montagem não segue uma lógica causal e realista, mas brinca com as possibilidades do campo cinematográfico.

[4] Segundo a diretora, o filme é inspirado na linguagem de *Alma no olho*: “Quando vi esse filme *pirei*, o cara fez o que fez no filme quando eu nem era nascida” (THAYNÁ, 2015). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/yasmin-thaynakbela-o-negro-e-o-unico-individuo-no-brasil-que-precisa-se-assumir-enquanto-sua-propria-racaetnia/>. Acesso em: 9 out. 2020.

No longa-metragem *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), percebemos uma série de escolhas visuais ousadas para dar conta de criar a atmosfera necessária para o drama que está sendo contado. A história se passa no interior da Bahia, e uma experimentação visual é feita para criar a ideia de comunidade, de que aquelas personagens compartilham um território afetivo comum. Na cena em que a protagonista Violeta (Aline Brune) sai de casa, um jogo de pós-produção cria a falsa sensação de que estamos em uma casa só, com três portas: a porta da casa da Violeta e as portas de seus dois vizinhos. Um plano apenas que reúne três casas, num jogo geográfico que cria um espaço afetivo na tela, familiar, de comunidade.

Como esse filme conta a dor de uma mãe (Margarida, vivida por Valdinéia Soriano) que perdeu um filho, a direção encontrou uma forma de dar a ver a relação com a espiritualidade desta personagem com cenas na cachoeira para nos levar ao campo da ancestralidade. Nessas cenas, ficamos sem saber se o que ocorre na tela é real ou trata-se de sonho da personagem. De nossa leitura da obra deleuziana, entendemos que a imagem-tempo se expressa com elipses, hiatos, vazios, apresenta-se como uma forma errante, dispersiva. É própria de filmes que contam histórias ambíguas, com *princípio de indiscernibilidade* (DELEUZE, 2005, p. 16): não se sabe mais o que é imaginário ou real. Nesses casos, o cineasta constrói um mundo, um espaço-tempo próprio que não segue as leis do tempo cronológico, nem do espaço real. Não há a obrigação, na arte, de ser fiel às representações, nem ao mundo exterior: as coisas perdem funcionalidade.

Ainda em *Café com canela*, há o recurso de elementos fantásticos, como o sangue escorrendo na parede do quarto e as paredes da cozinha se fechando e enclausurando a personagem em desespero. Tudo isso são invenções em cinema para criar sensações, mostrar visualmente o que as personagens estão vivendo em suas



Figura 2. Frame do filme *Café com canela*: elemento fantástico do sangue para mostrar a dor da personagem. Fonte: *Café com canela*, 2017.

subjetividades. E talvez a cena mais tocante do filme seja aquela em que as duas personagens conversam sobre o que é o cinema. No final desse diálogo, Violeta olha diretamente para a câmera, no olho do espectador, quebrando a dita quarta parede. Nesse momento perdemos a relação com o tempo cronológico e viajamos junto com o devaneio da personagem.

Na imagem-movimento, o esquema sensório-motor permite que se adivinhe o que vai vir depois, pois uma imagem engancha na outra. Na imagem-tempo não há necessariamente esse prolongamento, pois não se reconhece o que virá na sequência: é aí que o pensamento é convidado a um exame e o espectador pode, assim, se envolver com a própria imagem, por isso Deleuze as chama de *puras*. Se a imagem-movimento submete a matéria à representação, a imagem-tempo passa a liquefazer a previsibilidade das histórias, como no filme *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), em que a personagem, diante de

situação tão surreal no seu relacionamento abusivo, não age mais com lógica nenhuma: às vezes reage às situações, noutras assume atitudes imprevisíveis.

Esse é um filme-chave da cinematografia feminina e feminista brasileira. Se passa todo dentro de um mesmo cenário: a casa de Dalva (Leona Cavalli), a protagonista. Enclausurada em seu território, é invadida por seu ex-namorado, numa alusão direta aos abusos de parceiros no universo particular das mulheres. Ali, no ambiente doméstico, em planos fechados, Dalva está encurralada e suas atitudes variam entre o desespero, a culpa, o amor e a vontade de resistir ao que passa com ela. Um caminhão de emoções em poucas horas da vida de uma mulher, e nós, espectadores, somos convidados a criar nossas versões e julgamentos para a história, pois nada fica entregue de bandeja nessa obra.

Outro filme de Tata Amaral, Hoje (2011), também brinca com essa zona de indiscernibilidade entre realidade e imaginação, ao contar a história de uma mulher que perdeu seu marido durante a ditadura. A protagonista Vera (Denise Fraga) compra um imóvel com a indenização que recebeu do governo pela morte misteriosa de seu ex-marido. Novamente brincando com o espaço da intimidade, Tata Amaral cria um universo doméstico para sua protagonista e narra as possibilidades de invasão desse espaço de uma forma nada convencional: tentando recomeçar a vida na casa nova, Vera passa a ser atormentada pelo fantasma do ex-marido, que surge física e simbolicamente, atuando como *uma ideia em cinema*, com imagens e sons, para dar uma sensação de um passado que nunca nos abandona.

Também inovadores a seu próprio modo são os filmes da cineasta Ana Carolina, cuja estética varia entre a crítica e a ironia, beirando o surrealismo em alguns títulos. Destaque para a sua trilogia



Figura 3. Frame do filme *Mar de rosas*: personagens presos em valores soterrados. Fonte: *Mar de rosas*, 1977.

da condição feminina: *Mar de rosas* (1977); *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Todos esses possuem formas narrativas disfuncionais, ou seja, há elipses, ambiguidades, coisas que ficam mal explicadas, entradas bruscas de novos elementos, ousadia nas representações das personagens, situações cômicas e inusitadas. São narrativas de rupturas, deslocamentos, há sempre alguma insatisfação nas personagens, um incômodo, como se fosse alguma força feminina ali representada, que não se adapta aos modelos sociais vigentes da época. Suas personagens femininas excêntricas parecem dizer que a loucura era a única saída para a sobrevivência em uma sociedade com valores arcaicos e absurdos.

O filme *Mar de rosas* segue uma lógica *rarefeita*, aberta, esvaziada: um *road movie* que transpassa três gerações de mulheres e uma série de eventos cuja lógica é a crônica de situações inesperadas. Se em Deleuze *ter uma ideia em cinema* é criar blocos de movimento e duração que comportem sensações, podemos traduzir que a criação, ou o *vazamento*, está no gesto de inventar imagens que, mesmo sem significar algo de forma clara e direta, permitem um jogo com o espectador e o levam a múltiplas interpretações, numa possibilidade de experiência, de vivenciar as histórias junto das personagens. É como a cena da montanha de areia em *Mar de rosas*.

A personagem da filha Betinha (Cristina Pereira), entediada, sai na frente da casa. Nesse momento, passa um caminhão com entrega de areia. Betinha inventa que o material era sua encomenda e pede ao motorista que despeje tudo pela janela. Enquanto isso, Betinha entra na casa e tranca sua própria mãe Felicidade (Norma Bengell) na peça da frente, para que ela fosse soterrada pela areia. Como esse filme retrata três gerações de mulheres - uma mais velha acomodada num casamento infeliz, uma de meia idade tentando sair do casamento e a menina que busca subverter tudo - esta cena é o ponto máximo da invenção imagética para dizer mais: é a mãe; são os valores ultrapassados; as regras; a tristeza e a normativa social que Betinha pretende soterrar.

Ana Carolina inventa mundos e universos singulares em outros de seus filmes, como a escola decadente para mostrar a sociedade em ruínas em *Das tripas coração*, como a mulher entrando pelo cano em *Sonho de valsa*, como a impossibilidade de comunicação e convivência entre as diferenças em *Amélia* (2000). São filmes em que percebemos certa ambiguidade, brechas, disjunções.

O cinema de Ana Carolina se liberta dos clichês fechados em representações que induzem a respostas prontas. No filme *Das tripas*

coração acompanhamos o cotidiano nada pacato de professoras e estudantes que se comportam de modo aleatório, por vezes histórico, e uma série de eventos cuja lógica é a crônica de situações inesperadas. O filme deixa buracos, introduz vazios e espaços em branco, rarefaz a imagem. “Suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo” (DELEUZE, 2005, p. 32). Poderíamos dizer que Ana Carolina faz ver sem mostrar tudo, para que cada espectador possa criar sentidos de acordo com sua própria experiência. E tudo isso também se torna possível pelo modo como a autora inventa suas personagens mulheres, fugindo dos clichês da mídia de massa, pois, como diz Flávia Guerra “é mais fácil uma mulher não fazer uma caricatura de uma personagem feminina” (GUERRA *apud* LUSVARGHI, SILVA org., 2019, p. 197).

Assim, muitas mulheres têm ideias em cinema a partir de um desejo de experimentação, realizando obras menos previsíveis, criando soluções visuais e sonoras para suas histórias. Uma força, também, para atuar como um sopro de arejamento de criação, em uma era marcada pela redundância no campo audiovisual, com filmes de mercado cada vez mais repetitivos e previsíveis. E tal marca de invenção, muitas vezes, advém de uma *necessidade* intrínseca ao fato de ser mulher, como veremos a seguir.

Necessidade: o cinema como grito de guerra diante das opressões
Criar também é trabalho e retrabalho, exige muito esforço. “Não há obra, mesmo curta, que não implique uma grande empreitada” (DELEUZE, 2016, p. 305). No *Abecedário*, o filósofo vai lembrar que “ideias não nascem prontas. É preciso fazê-las” (1997, p. 54). Para traçar um plano que corta o caos - para criar - é necessário, além de ideias, afinco, rigor. Lapidar a obra, deixar fluir, dar tempo, distanciamento, produzir, desmontar, refazer: como um artesanato. Só para citar um

[5] Entrevista da diretora disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2015/10/diretora-anna-muylaert-fala-sobre-que-horas-ela-volta-estou-orgulhosa-de-mim.html>. Acesso em: 15 set. 2020

[6] Texto na íntegra disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em janeiro de 2019. Vídeo da palestra disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>

exemplo, Anna Muylaert conta que levou praticamente 20 anos para criar o filme *Que Horas ela volta?* (2015), já que a ideia de fazer um roteiro sobre a vida de uma babá surge em 1995, ano em que seu filho nasceu⁵. E foi dessa experiência pessoal, que a artista sentiu a necessidade de transformar suas ideias em um filme.

Em *O ato de criação* - palestra proferida em 1987 para alunos de Cinema⁶ -, Deleuze dialoga sobre o que seria *ter uma ideia em cinema*. Para o filósofo, ter uma ideia é algo raro, uma espécie de festa. Além disso, só é possível ter uma ideia em um domínio específico: “as ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão” (DELEUZE, 1987, p. 2). Segundo Deleuze, é preciso que um cineasta tenha uma necessidade, caso contrário, ele não tem nada. “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (idem, p. 3). E essa necessidade faz com que cada artista saiba do que quer se ocupar. A partir disso propõe inventar imagens e sons e colocá-los em sequência em um bloco de movimento-duração que é o filme.

Desse caldo possível, da costura de retalhos própria do cinema, há uma forma de contar histórias que aposta no hibridismo de gêneros, como a mistura de elementos documentais com cenas ficcionais nos filmes *Que bom te ver viva* (1989) e *Uma longa viagem* (2011), ambos de Lúcia Murat. Nos anos 1970, Lúcia Murat foi presa política e sua militância se faz presente de forma viva em seu cinema. Como diz Angela Davis: “profissionais da cultura, portanto, devem se preocupar não só em criar arte progressista, mas em se envolver ativamente na organização de movimentos políticos populares” (2017, p. 180).

Essa é a verve criativa de Lúcia Murat. Uma verve pautada pela necessidade. Ambos os filmes acima citados tratam de assuntos relativos à ditadura militar brasileira. Além desses, todos os demais títulos dirigidos por ela carregam a marca de uma atitude política, levando suas batalhas



Figura 4. Frame de *Uma longa viagem*: Lúcia Murat e seu irmão Heitor. Fonte: *Uma longa viagem*, 2011.

da vida ao cinema. Ela parece querer exorcizar, no cinema, problemas existenciais, experiências profundas, vividas na pele.

Em *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat reúne falas de diferentes mulheres, todas elas resistentes do período da ditadura. São entrevistas no estilo documental expositivo. Porém, tais falas são intercaladas por cenas ficcionais de uma personagem que interpreta uma mulher que sofreu tortura sexual e quer seguir sua vida. Para contar essa história, Lúcia Murat lança mão da fabulação de uma personagem ficcional que não só costura os demais depoimentos, como contribui para criar uma imagem de resistência e seguir em frente.

Em *Uma longa viagem*, a diretora brinca com o tempo e o espaço. Novamente misturando ficção e realidade, cria um documentário autobiográfico cuja linha cronológica segue as memórias de seu irmão Heitor, o principal entrevistado do filme.

Nesse documentário, Lúcia Murat entra em cena, pois é sua voz que narra em primeira pessoa. Para dar vida às suas lembranças, ela usa novamente o artifício de um personagem ficcional (Caio Blat), mas dessa vez baseado no seu próprio irmão. Através de leituras de cartas, projeções de fotos e imagens de arquivos, elementos poéticos da direção de arte, podemos viajar no tempo como se estivéssemos acompanhando as aventuras de Heitor jovem. Além disso, o advento das cartas reais que os irmãos trocavam na juventude traz à obra uma imagem de memória. Tudo isso representa o mundo imaginário de Lúcia Murat, expresso pela sua necessidade de falar de todas essas coisas caras a ela.

Necessidade também fez Teresa Trautman criar o filme *Os homens que eu tive* (1973). Um filme considerado ousado para a época, por contar a história de Pity (Darlene Glória), uma mulher que vive um relacionamento aberto com vários homens. Teresa é a primeira mulher diretora de um longa-metragem de ficção no cinema moderno brasileiro, e é a única mulher do país a criar e comandar um canal de TV por assinatura: Cine Brasil TV. Sua necessidade de falar de um assunto que na época era considerado um tabu só reforça sua personalidade forte e disposta a romper barreiras. O filme questiona os papéis sociais atribuídos às mulheres e aos homens e provoca uma nova paisagem possível para a subjetividade feminina: *necessidade* de impor novos jeitos de pensar e de agir.

Essa verve feminista também se expressa na obra da diretora Ana Carolina, principalmente na sua trilogia da condição feminina, já citada na seção anterior deste texto. A revolução feminina não é de agora e está presente desde o começo da história do cinema. Basta lembrarmos da primeira mulher negra que dirigiu um longa-metragem no Brasil, Adélia Sampaio, e seu filme sobre o amor entre duas mulheres em 1984. O seu *Amor Maldito* não foi apenas o primeiro



Figura 5. Frame de *Amor Maldito*: o ambiente do tribunal como metáfora contra a homofobia. Fonte: *Amor Maldito*, 1984.

filme dirigido por uma mulher negra, mas o primeiro filme que fala do tema lésbico na história do cinema brasileiro. Um fato curioso é que o filme foi feito de forma cooperativada, e a Embrafilmes se recusou a financiar a obra na época, alegando se tratar de uma "bestialidade", por conta da temática homossexual.

Mesmo com todos os contratemplos, Adélia Sampaio manteve-se firme na sua necessidade de contar essa história, e teve *uma ideia em cinema*, ao fazer todo o filme intercalando dois tempos: o da história de amor entre Fernanda (Monique Lafond) e Sueli (Wilma Dias) e o do julgamento de Fernanda no tribunal após o suicídio de Sueli.

A escolha do local onde se passa uma história é um gesto de criação, que porta uma proposta estética e um jogo de sensações. A clausura do ambiente fechado, o imaginário de um tribunal: o que está sendo julgado nesta obra? A personagem Fernanda e o suposto assassinato passional? Ou o amor entre duas pessoas do mesmo sexo? Com esse filme, Adélia Sampaio cria não apenas uma obra de arte, mas

um grito de guerra na luta contra a homofobia, mostrando de modo poético o quanto o preconceito oprime as pessoas na sociedade.

É também, muitas vezes, a necessidade de escancarar problemas sociais que leva muitas mulheres brasileiras a realizarem seus filmes. Apesar de pouco citada e raramente lembrada, temos o trabalho militante de Helena Solberg, única representante feminina do Cinema Novo.

Além disso, cabe lembrar uma série de documentaristas que atuam em prol de causas igualitárias, com destaque a Maria Augusta Ramos. Esta cineasta, responsável por, entre muitos outros, *O processo* (2018), tem uma carreira inteira dedicada a um cinema de denúncias de problemas sociais da realidade brasileira, numa busca por permitir que vozes periféricas se expressem por elas mesmas. Com seu estilo observativo, Maria Augusta aposta na invisibilidade da câmera para trazer à tona situações de pessoas normalmente excluídas, utilizando o recurso da encenação em alguns títulos. Seu cinema manifesto pode ser compreendido pela sua chamada trilogia da justiça, com os filmes *Justiça* (2004); *Juízo* (2007) e *Morro dos prazeres* (2013).

Se para Deleuze ter uma ideia é algo raro (1987, p. 2), podemos dizer que ainda mais difícil é para mulheres criar em um campo tradicionalmente masculino, ou melhor, um campo em que os pontos de vista e os repertórios imagéticos são sobretudo criados por homens⁷. Mais raro ainda, então, é para uma mulher, dentro de um universo machista, poder colocar seu ponto de vista. E aí está o grande diferencial, como é o caso das personagens fora do padrão criadas por Ana Carolina, ou da sutileza na montagem dos documentários de Maria Augusta Ramos.

Essas ideias, normalmente, advêm das suas próprias experiências. Ou seja, ter uma ideia em cinema, para as mulheres, muitas vezes é como um sopro de desabafo de uma sociedade opressora, e é a

partir da vivência de cada uma, nessa sociedade, que elas sentem *necessidade* de falar de determinados assuntos do mundo. Em seu curso sobre roteiro, a diretora Anna Muylaert, autora dos filmes *Durval Discos* (2003), *Que Horas ela volta?* (2015) e *Mãe só há uma* (2016), diz que tudo que ela sabe está na pele. Tudo que adquiriu de conhecimento sobre o ofício de escritora foi na experiência, no embate corpo a corpo.

Para ela, há um conhecimento acumulado, que vem dessa trajetória, mas cada filme é um filme, e cada processo é único. O principal é descobrir o seu processo a cada vez. O que se cria em cinema: um campo imagético, um repertório de imagens que pode arejar o que é possível no mundo. E muitas vezes vem das mulheres essa modificação de clichês do cinema brasileiro, para além daquilo que estamos acostumados a ver.

Na pegada do *afrofuturismo*, temos, vindo à tona, uma promessa de vozes e ideias de mulheres negras no audiovisual que, sobretudo por *necessidade*, jamais deixam de tocar nos temas do racismo e da luta de classes em suas obras. Um exemplo é a série documental *Afronta!* (2020), escrita e dirigida pela cineasta Juliana Vicente. Produzida pela Preta Portê Filmes, em coprodução com o Canal Futura, *Afronta!* apresenta entrevistas com artistas negras e negros que se realizaram em seus campos de atuação: música, cinema, moda, dança e artes em geral. A série também está disponível na Netflix.

Impossível não citar o trabalho de Grace Passô - que é inclusive uma das entrevistadas da série *Afronta!* - e sua *necessidade* de exorcizar suas dores. Seja o desprezo pelo caminho que segue o Brasil, no curta *República* (2020) da série IMS Convida⁸, seja em seu estrondoso manifesto sobre o corpo preto na peça *Vaga Carne*, que virou filme em 2020, Grace Passô busca colocar em seu cinema, de forma abstrata, com uma força e uma presença incríveis, as suas lutas de vida.

[7] Segundo pesquisa da ANCINE, 98% da produção cinematográfica brasileira é de diretores homens (LUSVARGHI, SILVA org., 2019, p. 15).

[8] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Cil9R4C-SMw>



Figura 6. Frame de *Vaga Carne*: Grace Passô e a presença do corpo preto.
Fonte: *Vaga Carne*, 2020.

Essa *necessidade* é expressa também na noção de comunidade que algumas obras reivindicam. A comunidade não só como elemento filmado, mas como característica nas equipes por trás das câmeras. Um gesto de criação compartilhada, de incorporar o local filmado também na realização dos filmes. Um exemplo é o longa *Café com Canela* já citado anteriormente. Essa produção foi encabeçada por ex-alunos de um curso público de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB, fora dos grandes centros urbanos tradicionais do Brasil e contou com a participação da comunidade local na equipe técnica e elenco. Outro exemplo é o filme *Baronesa* (2017). Para a realização desse filme, a diretora Juliana Antunes morou seis meses na favela a fim de se aproximar da realidade filmada. A obra

compartilha atores sociais como personagens, e o roteiro é inspirado nas histórias de vida das mulheres da periferia.

E assim voltamos ao livro *Mulheres por trás das câmeras*:

A expectativa é de que, ao sabermos valorizar essa produção e a importância de diminuir as desigualdades de gênero no cinema, também possamos ver outros modos de enquadrar a cultura branca ocidental, a miséria e a desigualdade social, as disputas por outros mundos, corpos e subjetividades, despertando em nós autocríticas ainda não assentadas no nosso campo de "afectos e perceptos" (BESSA Apud LUSVARGHI, SILVA org., 2019, p. 11).

Expandir nosso repertório imagético como forma de estar no mundo com mais respeito às diferenças: esse é o aprendizado que a experiência com esses filmes dirigidos por mulheres pode trazer. Aqui, sem querer esgotar o tema, nos interessa falar da conquista de uma personalidade narrativa do cinema brasileiro feito por mulheres. Uma certa maturidade na variedade de obras a respeito de realidades socioculturais distintas, no aparecimento de gestos originais de artistas e artesãs, muitas dessas residentes em regiões periféricas desse país de dimensões continentais. São, pois, obras politicamente engajadas e, no contexto atual em que o embrutecimento parece tomar conta do panorama político brasileiro, lamentamos que tais obras nem sempre tenham espaço para circular e chegar amplamente ao público.

Despedir-se com uma provocação: como vazar no consumo de filmes?

Os filmes das diretoras acima citadas possuem como marca a invenção de um mundo visual a partir do encadeamento entre questões individuais dos personagens com problemas sociais dos lugares em que vivem. Não se trata de mulheres no isolamento, mas em relações; não são (super) heroínas idealizadas dos filmes de mercado, mas a história de mulheres comuns, brasileiras. Esse tipo de imagem porta, pois, algo de variação: ventila o que pode e o que

não pode ser dito, valendo-se de tipos comuns. As personagens de grande parte dos filmes aqui citados nascem como circunstâncias: forças revolucionárias que se agitam para mostrar realidades, fazer ver uma dimensão de existência de milhares de mulheres brasileiras. Porém, fica a provocação: Onde estão estes filmes?

No contexto atual, apesar da profusão da produção de obras na cinematografia brasileira, vigora ainda o que Sales Gomes, na década de 1960, classificava como colonialismo cultural: “Lutar para fazer filmes e precisar, para exibi-los no próprio país, recomençar uma luta ainda mais exaustiva é afinal de contas um escândalo” (SALES GOMES, 2016, p. 368). E para além do já tão anunciado domínio do mercado pelos filmes estrangeiros - a maioria dirigido por homens -, acreditamos que há algo cultural, uma necessidade de nos reeducarmos para um consumo consciente de audiovisual, o que poderíamos, sem juízo de valor, chamar de *responsabilidade do espectador*.

Daí finalizamos com algumas provocações, retomando as noções já apresentadas anteriormente de *vazamento* e de *necessidade*: Como *vazar* a previsibilidade no consumo de imagens? Como romper os algoritmos, o que a grande mídia nos impõe com a propaganda e o *marketing*? Como sair dos clichês, daquilo que nos é empurrado goela abaixo pelo mercado conservador? O que temos visto condiz com nossas *necessidades* de vida e existência? Reparamos de onde vêm os filmes? Quem os produziu?

Como diz a música do Titãs: “...a televisão me deixou burro, muito burro demais. Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais...”. Tudo aquilo em que a gente encosta, contamina. Nesse período de pandemia, essa declaração é mais visceral: como um vírus, as referências estereotipadas e clichês da mídia de massa se incorporam no cotidiano social e nos modos vigentes de criar e viver relações no mundo. Num contraponto, trazemos também a música da

banda Mulamba: “*you vai lembrar quando eu te olhar lá de cima... Vai reconhecer e vai respeitar minhas cinzas*”. Portanto, está mais do que na hora de as realizadoras mulheres - negras, brancas, indígenas, trans - serem assistidas e respeitadas.

Precisamos, todas e todos nós, lutar pelo fim do privilégio de fala, também no cinema, para que cada vez mais as próprias mulheres passem a contar suas realidades. Reconhecer os pontos de vista produzidos a partir das experiências vividas, da necessidade de criação que advém de subjetividades singulares. Trata-se de uma atitude feminista também na escolha do que ver e do que compartilhar. Procurar assistir e difundir obras que busquem, por que não dizer, mudar o mundo para outro que não seja patriarcal, nem racista, nem heterossexista, nem classista. Muitas diretoras mulheres podem oferecer experiências sensíveis nesse sentido.

Como subverter as nossas escolhas e entrar em contato cada vez mais com obras produzidas por mulheres? Obras que portam características singulares de suas comunidades de origem e que, por isso mesmo, se fossem amplamente difundidas, trariam uma outra dinâmica à cinematografia nacional, uma certa multiplicidade de olhares. E, como não poderia ser diferente, finalizamos com uma citação delas sobre elas:

O que temos a perder se mais mulheres das periferias, dos cafundós do Brasil, indígenas, negras, trans ... sejam instigadas a nos oferecer seus olhares? (BESSA Apud LUSVARGHI, SILVA org., 2019, p. 11).

REFERÊNCIAS

BATTISTELLI, Bruna. Cara colega de Universidade. In: **Dossiê Pandemia**. Site da editora N-1. (2020). Disponível em: <https://n-1medicoes.org/092>. Acesso em: 03 out. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **O ato de criação**. Tradução: José Marcos Macedo. In. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **L' Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, son., color.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**. Textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016.

LANGIE, Cíntia. **Cinescrita das salas universitárias de cinema no Brasil**. Tese de doutorado. Pelotas, PPGE UFPel, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1WMx1UvIJ5F_ShzdHdJEIZ_xlzb4eT55k?usp=sharing.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

THAYNÁ, Yasmin. O negro é o único indivíduo no Brasil que precisa se assumir enquanto sua própria raça/etnia. In: **Portal Geledés**, 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/yasmin-thaynakbela-o-negro-e-o-unico-individuo-no-brasil-que-precisa-se-assumir-enquanto-sua-propria-racaetnia/>.

FILMES CITADOS

AFRONTA! Direção: Juliana Vicente, Brasil, 2020.

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul, Brasil, 1974.

AMÉLIA. Direção: Ana Carolina, Brasil, 2000.

AMOR maldito. Direção: Adélia Sampaio, Brasil, 1984.

BARONESA. Direção: Juliana Antunes, Brasil, 2017.

CAFÉ com canela. Direção: Glenda Nicácio e Ary Rosa, Brasil, 2017.

DAS tripas coração. Direção: Ana Carolina, Brasil, 1982.

DURVAL discos. Direção: Anna Muylaert, Brasil, 2002.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, 2004.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, 2007.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná, Brasil, 2015.

MÃE só há uma. Direção: Anna Muylaert, Brasil, 2016.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina, Brasil, 1977.

MORRO dos prazeres. Direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, 2013.

PARAÍSO Perdido. Direção: Monique Gardenberg, Brasil, 2018.

PROCESSO, O. Direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, 2018.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert, Brasil, 2015.

REPÚBLICA. Direção: Grace Passô, Brasil, 2020.

UMA longa viagem. Direção: Lúcia Murat, Brasil, 2011.

UM céu de estrelas. Direção: Tatá Amaral, Brasil, 1996.

VAGA Carne. Direção: Grace Passô, Brasil, 2020.