

# Por trás das câmeras\*

Ana Pessoa

EMBORA OS TRABALHOS DE ALICE GUY BLANCHE, MEMBRO DA EQUIPE DE realizadores da firma francesa Gaumont, datem do início do cinema, a presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias.

Na América Latina, as primeiras realizações são da década de 10. As iniciativas das argentinas Emília Saleny (Niña del bosque, 1917 e Clarita, 1919) e Maria V. de Celestini (Mi derecho, 1920),<sup>1</sup> assim como da mexicana Mimi Derba, fundadora da Azteca Film,<sup>2</sup> não tiveram continuidade, registrando-se por décadas a ausência de diretoras nas filmografias destes países.

\* Esse texto introduz a publicação Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988), org. Heloísa Buarque de Hollanda; coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989, 133 p. (Quase Catálogo; 1)

<sup>1</sup> TOLEDO, Teresa, org. Realizadoras latino-americanas/Latin american women filmmakers; cronologia/chronology (1937- 1987). New York, Círculo de Cultura Cubana, 1987, 32 p. mimeo.

<sup>2</sup> Segundo informações da pesquisadora Sílvia Oroz.

É de 1930 o primeiro filme brasileiro dirigido por uma mulher, Cleo de Verberena, pioneira dentre as cineastas deste Quase catálogo.<sup>3</sup> O cinema produzido no país neste período era resultado de iniciativas esporádicas que dificilmente traziam algum retorno aos investidores, já que os filmes eram precariamente apresentados no circuito exibidor, comprometido com a circulação de produtos estrangeiros.

Cleo de Verberena financiou sua primeira realização, tendo sido portanto produtora, diretora e atriz de *O mistério do dominó preto*. Contudo, em 1931, a direção de seu segundo projeto, *Canção do destino*, foi confiada a Plínio de Castro Ferraz, que não chegou a concluir o filme. Apesar de anunciada a presença de Cleo no elenco de *Onde a terra acaba* (1933),<sup>4</sup> de Octávio Gabus Mendes, ela não voltaria mais ao cinema.

Seria também atriz a segunda mulher a dirigir um filme no Brasil. Carmen Santos estreou no cinema aos 15 anos como atriz de *Urutau* (1919), filme comercialmente inédito de William Jansen. Em meados dos anos 30, Carmen fundou sua própria empresa, a Brasil Vita Filmes, para a qual construiu um estúdio e importou equipamentos. A modernização do parque cinematográfico era uma das preocupações dos produtores brasileiros da década, marcada pelo sucesso dos filmes sonoros americanos.

O projeto de Carmen Santos de filmar a história de Tiradentes começou a se esboçar juntamente com a instalação da companhia. Enquanto produzia e estrelava outros filmes, e após tentar a colaboração dos melhores diretores da época, como Humberto Mauro e Mário Peixoto, a produtora assumiu também a direção e o principal papel feminino do projeto, o de Bárbara Heliadora. A realização do filme, cercada de minuciosos cuidados com cenários e figurinos, foi pontuada por constantes interrupções, acarretando a substituição de técnicos e atores. Quando da sua estréia em 1948,

<sup>3</sup> O Quase catálogo relaciona 195 realizadoras, com 479 títulos. Os filmes que compõem as séries Projeto Pensamento e Linguagem (Suzana Amaral), Trindade curto caminho longo (Tânia Quaresma) e Brazil, Brazil (Tetê Moraes) não foram computados, considerando-se apenas os títulos gerais.

<sup>4</sup> A SCENA MUDA, Rio de Janeiro, 12(603):7, out. 1932.

Inconfidência Mineira foi recebido com descrédito e frieza pela crítica, tendo sido também boicotado pelos principais exibidores, antagonizados com a produtora. Esta seria a última realização de Carmen, que morreria de câncer em 1952.

Gilda de Abreu já era uma consagrada cantora de operetas ao lado do marido, o cantor Vicente Celestino, quando estreou em Bonequinha de seda (1936). A princípio reticente em aceitar o convite do diretor Oduvaldo Vianna para estrelar o filme da Cinédia, Gilda terminou, segundo Alice Gonzaga,<sup>5</sup> por interferir decisivamente na filmagem de algumas seqüências. O sucesso do filme animou o produtor Adhemar Gonzaga a realizar no ano seguinte um novo projeto com Gilda e Oduvaldo, Alegria, que não chegou a ser concluído.

Em 1946, a Cinédia produziu O ébrio, estrelado por Vicente Celestino sob a direção de Gilda de Abreu, também roteirista do filme. Graças ao sucesso de O ébrio, Gilda realizou Um pinguinho de gente (1949). Retomando o filão musical de seu primeiro filme fez Coração materno (1951). Seu último filme foi uma homenagem a Vicente Celestino, o curta-metragem Canção de amor (1977). Gilda também escreveu romances, peças para rádio e operetas. Um de seus argumentos pode ser visto no filme de Lenita Perroy, Mestiça, a escrava indomável (1973), do qual a diretora de O ébrio é co-roteirista.

No anos 50, o projeto de industrialização do cinema, encabeçado pela companhia paulista Vera Cruz, ampliou as possibilidades de profissionalização na atividade cinematográfica. Algumas mulheres passaram a exercer funções técnicas como script-girls, montadoras, etc. Ao mesmo tempo, técnicos estrangeiros, principalmente italianos, foram atraídos ao país para desempenhar funções especializadas.

A passagem da cineasta Maria Basaglia pelo Brasil inseriu-se neste contexto.<sup>6</sup> Maria chegou ao Brasil em 1956, já com larga experiência no teatro e no cinema da Itália,

<sup>5</sup> De acordo com informações do pesquisador Hernani Heffner.

<sup>6</sup> Segundo depoimento de Maximo Barro, colaborador de Maria Basaglia.

onde, além de atuar como assistente de direção e roteirista, dirigiu dois filmes.<sup>7</sup> No Brasil, Maria trabalhou em publicidade antes de dirigir *Macumba na alta* e *O pão que o diabo amassou* em 1958. Com o insucesso dos filmes, dedicou-se com o marido, o italiano Marcelo Albani, ao estúdio de som Odil Fono Brasil, até a volta para a Itália em 1964.

Carla Civelli, outra italiana, chegou ao Brasil em 1947.<sup>8</sup> Rapidamente integrou-se ao círculo de empresários e intelectuais que impulsionava o movimento artístico e cultural de São Paulo, do qual faziam parte, entre outros, Assis Chateaubriand, Franco Zampari, Pietro Bardi e Almeida Salles. Além de dirigir *É um caso de polícia* (1959), Carla participou da equipe de montagem da companhia Vera Cruz e do departamento de corte da Cinematográfica Maristela. Também produziu o teleteatro que Cacilda Becker apresentava na TV Tupi e coordenou as equipes de dublagem do estúdio Cinecastro.

Verifica-se ainda na década de 50 o depósito de argumentos e roteiros cinematográficos de autoria de mulheres na Biblioteca Nacional, com títulos sugestivos da preferência pelo melodramático.<sup>9</sup>

Em meio a intensa mobilização a favor de transformações sociais, políticas e culturais que caracterizou a década de 60, foi lançada uma nova luz sobre a situação da mulher na sociedade. A revista *Cláudia*, surgida em 1961, representou um dos sinais desta inquietação, ao propor a discussão de temas como virgindade, aborto e trabalho fora do lar.

O cinema brasileiro ganhou nova feição com a produção crítica e intelectualizada de jovens cineastas que se agruparam sob a chancela do Cinema Novo. Contudo, a

<sup>7</sup> Sua alteza ha detto: no! (1953), com Ugo Tognazzi e *Sangue de zingara* (1956).

<sup>8</sup> Segundo depoimento de seu irmão, o cineasta Mário Civelli.

<sup>9</sup> *Os amores da minha madrasta* (1958), de Lia Ribeiro Bispo, *Em nome da moral* (1958), de Eunice Carvalho e Leonardo Grabois, *Fronteiras do invisível... drama em dois atos* (1957), de Helen Antoinette Gignel, *Martírio de mãe* (1953), de Ely Turquine (Ana Eliete de Almeida), *Mercúrio, o morro das arraias* (1958), *Ouro e sangue* (1958), de Diva Assis Saliveris.

efervescência do movimento não contemplou as mulheres. As testemunhas não condenam (1962), de Zélia Costa, consta como única direção feminina de um filme de longa-metragem na década. Zélia ocupou funções técnicas na Vera Cruz e supõe-se que tenha sido co-montadora do filme Os cafajestes (1962), de Ruy Guerra.<sup>10</sup>

O novo prestígio alcançado pela atividade cinematográfica na década de 60, aliado a uma série de ações governamentais efetivadas pelo Instituto Nacional de Cinema e a organização de clubes de cinema, revistas especializadas e festivais para amadores, estimulou a produção de filmes de curta-metragem e a estréia de algumas diretoras. É neste período que Helena Solberg inicia sua carreira, posteriormente desenvolvida nos Estados Unidos, de documentarista comprometida com a ótica feminista. Seu primeiro filme, A entrevista (1966), é um questionamento dos valores burgueses presentes na educação das mulheres.

Ainda na década de 60, a criação de espaços institucionais de ensino de Cinema na UFF, UnB e USP contribuiu para um quadro de condições favoráveis à aproximação das mulheres com a realização cinematográfica. A partir da década seguinte, filmes com assinaturas femininas saíam também das escolas de Cinema.

Os anos 70 registram o maior índice anual de produções brasileiras. A realização de filmes de curta-metragem também foi beneficiada, através de uma legislação especial para exibição em cinemas. Um grande número de realizadoras começa a atuar nesta época.<sup>11</sup> Em 1971, Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Savietto, entre outras, dirigiam curtas, enquanto Tereza Trautmam assinava episódios dos longas Deliciosas traições do

<sup>10</sup> RAMOS, Fernão, org. História do cinema brasileiro. São Paulo, Art Editora, 1987, 555 p.

<sup>11</sup> É o caso das realizadoras cujas entrevistas podem ser encontradas no arquivo do CIEC. Tânia Savietto estréia na direção com Comunidade (1971) e rose Lacrete com Ida e volta (1972). Em 1974, Olga Fudemma faz Sob as pedras do chão, na ECA/USP. Viva 24 de maio, de Tizuka Yamasaki, é de 1978. Ana Carolina e Suzana Amaral estreiam um pouco antes com Lavrador (1968) e Experiência 3 (1969), respectivamente. No entanto, é na década de 70 que as duas cineastas acrescentam vários títulos a suas filmografias.

amor e Fantasticon - os deuses do sexo. Em 1973, tanto a atriz Vanja Orico, a Maria Bonita de O cangaceiro (1973), de Lima Barreto, quanto Lenita Perroy realizavam filmes de longa-metragem, respectivamente O segredo da rosa e Mestiça, a escrava indomável.

A morte de Leila Diniz alterou os planos do filme seguinte de Tereza Trautman, que a substituiu por Darlene Glória como atriz principal de Os homens que eu tive, que trazia como novidade a abordagem da liberação sexual feminina. Finalizado em 1973, o filme foi retido pela Censura e lançado somente em 1980 com o título de Os homens e eu. As personagens femininas são também o centro da ação dos longas Feminino plural, de Vera de Figueiredo e Marcados para viver, de Maria do Rosário, ambos realizados em 1976 como filmes de estréia. Ana Carolina fugiu à regra em seu primeiro longa-metragem, Getúlio Vargas (1974), documentário feito a partir de cinejornais de época.

O documentário é o gênero predominante na produção do filmes de curta-metragem. Dentre os diversos temas explorados pelas realizadoras figura o da própria situação da mulher na cultura e na sociedade. Leila para sempre Diniz (1975), co-dirigido por Mariza Leão, Mulheres de cinema (1976), de Ana Maria Magalhães, Eat me (1976), de Lygia Pape, provocadora crítica do consumo da mulher como objeto erótico e a série sobre aspectos da vida da mulher moderna realizada por Eliane Bandeira e Marília de Andrade, são exemplos desta vertente.

A disseminação do vídeo, criando um novo espaço para as experiências com imagens, é uma das marcas da década de 80. Econômica e tecnicamente mais acessível do que o cinema, o novo suporte abriu um amplo campo de atuação para inúmeras realizadoras cujos trabalhos são periodicamente apresentados em mostras e festivais.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Em preparo, com organização de Clélia Bessa, um Quase catálogo dedicado à produção de vídeo realizada por mulheres.

Também nos anos 80, verifica-se um incremento de eventos - seminários, mostras, grupos de discussão - dedicados à reflexão sobre o cinema praticado por mulheres.

As raízes desta tendência podem ser localizadas na década anterior. Ao promover no México, em 1975, a Conferência do Ano Internacional da Mulher, a ONU incentivou a difusão das preocupações feministas nos países do Terceiro Mundo, estimulando a organização de grupos de mulheres em toda a América Latina. Naquele mesmo ano foram organizados no Brasil seminários e debates dos quais resultou a criação do Centro da Mulher Brasileira no Rio de Janeiro e em São Paulo, que iriam, por sua vez, impulsionar a formação de novas associações nos demais estados.

A representação da mulher nos meios de comunicação de massa e seu próprio exercício profissional foram algumas das questões que a partir de então se revitalizaram. Ainda em 1975, um grupo de mulheres cineastas organizou na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o seminário Mulher no cinema brasileiro - de personagem à cineasta, com uma série de debates paralelos a uma mostra retrospectiva. O evento suscitou grande polêmica em torno do "específico feminino" no cinema.

Em 1982, foi publicado o resultado da primeira pesquisa sobre a participação feminina na direção de filmes de longa-metragem no Brasil. As musas da matinê, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, realiza um levantamento destas cineastas, analisando a estrutura das personagens femininas em seus filmes.<sup>13</sup>

A esta iniciativa, seguiriam-se outros eventos. Em 1984, foi inaugurada no âmbito do FestRio a seção Olhar feminino, coordenada pela cineasta Rose Lacrete.

No ano seguinte, com o objetivo de definir a representação brasileira na mostra FilmForum'85, realizada junto à Conferência Mundial de Encerramento da Década da

<sup>13</sup> MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. Rio de Janeiro, Rioarte, 1982, 106 p. O título deste texto é retirado de um dos capítulos de As musas da matinê.

Mulher, na ONU, fez-se uma seleção de filmes de curta-metragem e vídeos dirigidos por mulheres, com temática relativa à condição feminina no Brasil. Em decorrência deste movimento de aglutinação, foi criado o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, que agrega diretoras, produtoras, pesquisadoras e técnicas.

O Coletivo mantém intercâmbio com grupos, distribuidoras e produtoras estrangeiras como o Stúdio D do National Film Board Of Canada, exclusivamente composto por mulheres e dedicado à realização de filmes sobre a condição feminina. Em 1986, o Coletivo inaugurou no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, seu fórum anual de debates sobre as questões da mulher no cinema e no vídeo.

Apesar da articulação de cineastas e da crescente participação feminina na realização de filmes e vídeos no Brasil, o número de estudos sobre o tema ainda é pequeno. Que este Quase catálogo sirva de estímulo para novas pesquisas e descobertas.