

AS
PROTAGONISTAS
FEMININAS
NOS FILMES
DA CINEASTA
PERUANA NORA
DE IZCUE

[ARTIGO]

Marina Cavalcanti Tedesco

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Nora de Izcue, a primeira cineasta da história do Peru, dirige *Encuentro*, seu filme de estreia, em 1967, levando às telas uma mulher de classe-média que buscava dar sentido a sua vida. Alguns anos depois, no começo da década de 1970, ela dá uma forte guinada em direção ao cinema político, do qual de uma maneira ou outra nunca mais se separaria. Tal opção por privilegiar situações de opressão e as lutas sociais e seus protagonistas, aliada ao papel que as mulheres desempenhavam nestas lutas na América Latina de então, fizeram com que a realizadora só voltasse a ter uma protagonista em 1982, com *El viento del ayahuasca*. Neste artigo analisaremos, além da produção recém-citada, *Pobladoras de cerros y arenales* (1986), *Color de mujer* (1990) e *Elena Izcue: La armonía silenciosa* (1998) a fim de compreender quem são as protagonistas femininas de Nora de Izcue nesta etapa de sua carreira cinematográfica.

Palavras-chave: Protagonistas Femininas. Filmografia. Nora de Izcue.

Nora de Izcue, the first woman filmmaker in the history of Peru, directs *Encuentro*, her debut film in 1967, bringing to the screen a middle-class woman who sought to make sense of her life. In the early 1970s, she gives a strong turn towards the political cinema. Such an option for privileging situations of oppression and social struggles, along with the role played by women in Latin America at the time, postponed her return with a female protagonist to 1982 with *El viento del ayahuasca*. This paper will analyse the newly quoted production, *Pobladoras de cerros y arenales* (1986), *Color de mujer* (1990) and *Elena Izcue: La armonía silenciosa* (1998) in order to understand who are the female protagonists in Nora de Izcue film career.

Keywords: Female Protagonists. Filmography. Nora de Izcue.

Nora de Izcue, la primera cineasta de la historia de Perú, hace *Encuentro*, su opera prima, en 1967, llevando a las pantallas a una mujer de clase media que buscaba un sentido para su vida. Algunos años después, al principio de los 70, ella da un fuerte giro hacia el cine político, del cual de una manera u otra nunca más se separaría. Tal opción, privilegiar situaciones de opresión y luchas sociales y sus protagonistas, junto al rol que las mujeres tenían en esas luchas en la Latinoamérica de entonces, hizo con que la realizadora sólo volviera a las protagonistas en 1982, con *El viento del ayahuasca*. En ese artículo analizaremos, además de la producción recién citada, *Pobladoras de cerros y arenales* (1986), *Color de mujer* (1990) y *Elena Izcue: La armonía silenciosa* (1998) a fin de comprender quiénes son las protagonistas femeninas de Nora de Izcue en tal etapa de su trayectoria cinematográfica.

Palavras-chave: Protagonistas Femininas. Filmografia. Nora de Izcue.

NORA DE IZCUE E SUAS PROTAGONISTAS FEMININAS

A chegada de Nora de Izcue ao cinema ocorre relativamente tarde. Tendo pouco mais de trinta anos, esta limenha de classe alta, recém-separada e com cinco filhos aventa a possibilidade de construir sua carreira profissional – e uma desejada independência financeira – no audiovisual. Após conhecer o cineasta Armando Robles Godoy, decide se matricular na Academia de Cine onde ele dava aulas, pois pretendia desenvolver um projeto de um programa para a televisão. O programa nunca foi ao ar, mas o Peru ganhou a primeira diretora de sua história.

O cinema peruano vivia então um período especial.

[Entre os anos de 1960 e 1972 foram realizados] 26 longas-metragens, [havia] várias empresas produtoras, dois laboratórios com um volume importante de trabalho – Audio Visual e Tele Cine –, uma Associação de Produtores Cinematográficos, esforços constantes em favor da legislação do Decreto Lei 19327, de promoção à indústria cinematográfica. No que toca à cultura cinematográfica, amplia-se o número de cineclubes e instituições que difundem filmes especialmente selecionados, há uma crítica estável nos diários e revistas, em 1965 é criada a Cinemateca Universitária do Peru e a revista *Hablemos de Cine*, no ano seguinte se organiza o Taller de Cine, dirigido por Armando Robles Godoy e Augusto Geu Rivera, e em 1968 tem início o Programa de Cinema e Televisão da Universidade de Lima. Diversas universidades, por sua vez, ofe-

recem regularmente cursos de apreciação cinematográfica.¹ (FRÍAS, 1993, p. 25)

Apesar dos progressos supracitados, o Peru continuava sendo uma cinematografia periférica, inclusive quando comparada a alguns outros países da América Latina, como Cuba, México, Argentina e Brasil. E as dificuldades comumente encontradas por todos pareciam se agravar no caso de Nora de Izcue por duas razões, a saber: o imaginário e as expectativas de sua família e a responsabilidade de cuidar dos filhos.

Sobre a primeira delas, a diretora relata² que pertencia a um meio muito tradicional, onde fora preparada para ser bonita, casar-se e se tornar simplesmente um adorno. Logo, não surpreende que a ideia de vê-la convertida em cineasta, em um momento em que nenhuma mulher exercia tal profissão no Peru, causasse calafrios nos parentes mais próximos, os quais

[1] Tradução livre de: “26 películas de largometraje, varias empresas de producción, dos laboratorios con un volumen importante de trabajo – Audio Visual y Tele Cine –, una Asociación de Productores Cinematográficos, esfuerzos constantes en favor de una legislación del Decreto Ley 19327 de promoción a la industria cinematográfica. En lo que toca a la cultura cinematográfica, se amplía el número de cineclubes e instituciones que difunden películas especialmente seleccionadas, hay una crítica estable en diarios y revistas, en 1965 se crea la Cinemateca Universitaria del Perú y la revista *Hablemos de Cine*, al año siguiente se organiza el Taller de Cine que dirigen Armando Robles Godoy y Augusto Geu Rivera y en 1968 se inicia el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. Diversas universidades, por su parte, dictan regularmente cursos de apreciación cinematográfica”.

[2] Todas as declarações de Nora de Izcue, direta ou indiretamente citadas neste artigo, são informações verbais oriundas de entrevista realizada em 2009 pela autora do texto. Basear uma parte do artigo nos relatos da própria cineasta foi necessário, dada a falta de referências sobre a diretora em outras fontes.

consideravam mais adequado que ela fosse relações públicas ou secretária (some-se à ausência de realizadoras que “provassem” que esta era uma atividade “respeitável” a fama do cinema como um universo bo-êmio). Foram necessários alguns anos e o reconhecimento nacional e internacional inaugurados principalmente a partir dos prêmios conquistados por *Runan Caycu* (1973) para que sua carreira fosse encarada com mais tranquilidade.

Apesar de esta ter sido uma questão delicada de lidar, o problema maior certamente era ter crianças pequenas em um ambiente de trabalho que não era adaptado às necessidades de uma mãe trabalhadora – como a maioria, ainda hoje, não é. Vivendo em uma casa fora de Lima, o jeito era inventar soluções. Nora de Izcue conta que nos contratos que assinava sempre fazia constar que poderia levar um dos filhos para o *set* de filmagem. Muitas vezes quem ia era o mais velho, mas ela procurava que todos fossem de vez em quando, até para irem se acostumando com a sua vida, tão diferente da das outras mulheres com as quais eles conviviam.

Meus filhos lá no começo não gostavam muito, eles preferiam, quando eram pequenos, ter uma mãe mais convencional, sim. Preferiam. Eles tiveram que crescer, e ter suas próprias vidas, e ser homens e mulheres, para reconhecerem e estarem muito contentes e muito orgulhosos do que sua mãe fez, mas precisou passar o tempo. No começo, eu acredito sim que eles desejavam uma mãe mais convencional, mais o tempo todo com eles, depois se deram conta que não era tão assim, está melhor, pois estão muito contentes, mas

no começo não creio que fosse tão assim, não?³ (informação verbal)

Paradoxalmente, ao ser questionada se enfrentou alguma dificuldade por ser mulher, a cineasta respondeu:

Eu acredito que as mulheres tenham tido dificuldade em países como os europeus, por exemplo, que têm um cinema bem consolidado, ou mesmo o Brasil, que tinha uns antecedentes cinematográficos importantes, e que tinham estado nas mãos dos homens, então, aí, quando entra a mulher, encontra um lugar que esteve nas mãos dos homens, então aí encontra dificuldade. Aqui era igualmente difícil fazer um filme para homem e para mulher. Para todos era sumamente difícil, então não houve diferença de gênero.⁴ (informação verbal)

[3] Tradução livre de: “Mis hijos, allá, al comienzo, a ellos no les gustaba mucho, ellos hubieran preferido, cuando eran chicos, tener una madre más convencional, sí. Lo hubieran preferido. Ellos han tenido que crecer, y tener su propia vida, y ser hombres y mujeres, para reconocer y estar muy contentos y muy orgullosos de lo que su madre ha hecho, pero ha tenido que pasar tiempo. Al comienzo, yo sí creo que ellos echaban de menos una madre más convencional, o más, más todo el tiempo con ellos, después se dan cuenta de que no era tan así, está mejor pues están muy contentos, pero al comienzo no creo que fue tan así, no?”.

[4] Tradução livre de: “Yo creo que las mujeres han tenido dificultad cuando tienen en países como los europeos por ejemplo que tienen un cine muy bien cimentado, o mismo el Brasil, que tenía unos antecedentes cinematográficos importantes, y que habían estado en manos de hombres, entonces, ahí cuando entra la mujer, encuentra un lugar que ha sido de mano de los hombres, entonces ahí encuentra dificultad. Acá era igualmente difícil hacer una película para hombre que para la mujer. Para todos era sumamente difícil, entonces no hubo diferencia de género”.

Certamente a negativa acima transcrita se referia a uma diferença de tratamento por parte de seus colegas, e mesmo de outros agentes envolvidos no processo de produção, distribuição e exibição, em relação aos homens, pois fica evidente em diversos momentos de sua fala a dificuldade em romper com os papéis de gênero característicos de seu meio social e com a tradicionalíssima, na América Latina e em boa parte do mundo, dupla jornada.

Aproximar o leitor da realizadora não a partir de um viés cronológico, e sim das dificuldades que Nora de Izcue teve de enfrentar em sua trajetória por ser mulher, parece-nos pertinente na medida em que tais questões ecoam – ainda que muitas vezes apareçam retrabalhadas e em contextos bem diferentes daquele de onde a cineasta provém – na construção de suas protagonistas femininas, que serão abordadas a partir de agora.

No entanto, é preciso destacar que não defendemos que as experiências da diretora foram fundamentais para seus filmes e personagens em uma relação simples de causa e efeito. Acreditamos que não existe uma gramática cinematográfica, um interesse temático ou uma percepção da realidade exclusivos das mulheres, dos homens, das pessoas trans, daquelas que não se identificam com nenhuma das construções sociais que normalmente chamamos de sexo. Também cremos que só faz sentido falar em autoria feminina no cinema na medida em que, nesta e em outras áreas do mundo do trabalho, a desigualdade está presente com bastante força e verifica-se não só uma grande sub-representação, como também uma significativa invisibilidade histórica.

Encuentro (1967), filme de estreia de Nora de Izcue, é uma obra singular dentro de sua carreira.

O primeiro [filme] foi *Encuentro*, que é o que fiz como trabalho final na escola de cinema, no curso de cinema, no qual tratei de um tema muito pessoal. O único filme pessoal que tenho, que é de uma pessoa, uma mulher que está buscando, que está em busca, por isso que se chama *Encuentro*. Acho que essa era um pouco eu na época, não? Mas encontrei o cinema, felizmente.⁵ (informação verbal)

Em uma filmografia em que é possível identificar diversas recorrências – cinebiografias, como *Elena Izcue: La armonía silenciosa* (1998) e *Responso para un abrazo. Tras la huella de un poeta* (2013), locações amazônicas, como em *Canción al viejo Fiska que acecha los lagos Amazónicos* (1978) e *El viento del ayahuasca* (1982), questões de classe e de gênero, como *Pobladoras de cerros y arenales* (1986) e *Color de mujer* (1990) – talvez o único elemento que una *Encuentro* às demais produções seja precisamente as protagonistas femininas.

Em 1973, a cineasta dirige *Runan Caycu*, documentário onde o líder camponês Saturnino Huillca narra a história dos enfrentamentos do movimento camponês

[5] Tradução livre de: “La primera fue *Encuentro*, que es la que hice como tesis en la escuela de cine, en el taller de cine, y era la que di un tema bastante personal. La única película personal que tengo, que es de una persona, una mujer que está buscando, que está en busca, por esto que se llama *Encuentro*. Este, que creo que era un poco lo que yo era en esa época, no, pero encontré el cine, felizmente”.

cusqueño que precederam a Reforma Agrária de 1969. Iniciava-se, assim, uma fase de realizações que se estenderia até o final da década, na qual classe e mecanismos de exploração social foram centrais em boa parte de seus curtas, médias e longas-metragens.

Tudo isso [forte presença de classe e dos mecanismos de exploração social] contribuiu para que *Runan Caycu* tivesse enormes afinidades em termos temáticos, estéticos e de exibição com a produção do NCL [Nuevo Cine Latinoamericano], mesmo antes de Nora de Izcue começar a participar formalmente do movimento, o que ocorreu em 1976. Neste ano, ela participou de um congresso promovido pela Federação Internacional de Arquivos Fílmicos, realizada no México. Lá, conheceu a boa parte de seus “clássicos”. Em seguida, foi convidada a entrar no Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL). (TEDESCO, 2014, p. 41)

Na ficção *El Juansito* (1978⁶), acompanhamos um comerciante que chega pelo Rio Amazonas a uma aldeia ribeirinha e começa a vender aos habitantes locais uma série de produtos que não faziam parte daquele universo e que tampouco eram necessários para o bom funcionamento do mesmo, o que termina por provocar um enorme endividamento. E em *Las pirañas*

(1979) há um esforço, agora utilizando recursos documentais, em desvelar a comercialização das mercadorias feita através do Rio Amazonas, a qual beneficiava enormemente os intermediários e não contribuía para melhorar as condições de vida nem dos produtores nem dos compradores.

Com o longa-metragem ficcional *El viento del Ayahuasca*, em 1982, Nora de Izcue retoma as protagonistas femininas em uma série de filmes, mas essas protagonistas não eram mais as mesmas. As diferentes desigualdades sociais, principalmente as de classe, região e raça, marcariam seus corpos e trajetórias.

Antecedem a realização de *El viento...*, obra que se passa na Amazônia, as três produções já citadas e uma convivência intensa com a selva, que começa em 1971, quando Nora de Izcue é contratada por um médico para filmar rituais xamânicos com ayahuasca. Os reflexos de toda essa experiência estão na tela, seja na construção de personagens – o que mais interessa para os objetivos deste texto –, seja nas cenas que documentam cerimoniais (por vezes sob autorização para que a cineasta gravasse momentos que em geral não podem ser registrados).

Miguel é um sociólogo de Lima que vai passar as férias em Iquitos e conhece Nexy, uma jovem que nasceu e morou sua vida inteira na região. Para ele, homem, branco, de classe média, universitário, tudo naquele lugar é mistério – inclusive Nexy. Isso fica muito claro em um pensamento seu que “ouvimos” (através de uma voz sobreposta) nos primeiros minutos do filme.

Então comecei a me perguntar: que esperava encontrar naquela selva habitada

[6] Apesar de termos caracterizado a década de 1970 como uma fase em que classe e mecanismos de exploração social foram elementos centrais na cinematografia da diretora peruana, é preciso esclarecer que tal periodização não deve ser encarada de maneira estanque e que diversos interesses já se sobrepunham, ainda que alguns deles aparecessem com menos força neste momento. Em *Guitarra sin cuerdas* (1974), por exemplo, o Vale de Chíncha, centro da escravidão negra no Peru, é o cenário, e a manutenção das tradições da raça algo fundamental – assim como em *Color de mujer*. E de 1978 em diante suas filmagens “migram” para a Amazônia, lá permanecendo até a metade dos anos 1980.

por fantasmas? Dias antes, andava pelas ruas de Belém, bolando planos impossíveis para mudar o mundo. Ou fascinado pelo colorido local. Não podia suspeitar que o mistério estivesse tão perto de mim [neste momento aparece um plano médio de Nexy, na rede de um barco, olhando para ele e sorrindo]⁷.

Sua visão, no entanto, não é corroborada pelo filme, que em momento algum exotiza Nexy e o universo onde está inserida. Na verdade, se alguma visão de mundo é desestabilizada é a de Miguel, tanto pelo que ele vê como pelos questionamentos frequentes da protagonista, que, sem fazer nenhuma concessão e de maneira bastante dura, deixa claro que ali é a matriz de pensamento dele que não faz sentido.

A personalidade forte é, aliás, uma das características mais marcantes de Nexy. Atormentada por seres que querem levá-la para a cidade que fica embaixo d'água, é convencida pelo sociólogo a "tratar-se" com um curandeiro – depois de rechaçar totalmente a proposta de ir com ele para a "cidade grande", onde teria acesso a médicos "de verdade". O que à primeira vista parece a descrição de um tipo clássico de narrativa onde a mulher é tutelada pelos homens está longe de ser o que acontece em *El viento del ayahuasca*.

Se esses homens vão interferir diretamente no destino da protagonista, é porque

ela permite. Tanto é assim que seu sumiço ocorre precisamente na noite em que rompe com os dois – com Miguel, a quem chama de gringo todo o tempo, pela maneira desrespeitosa com que ele se dirigiu ao curandeiro, e com este por ter tentado defender o forasteiro.

Outra característica marcante desta personagem é a sua beleza. Nexy é uma mulher bonita, e utiliza-se disso para viver melhor. Ela flerta com um comerciante, prometendo sair com ele em breve, e assim consegue a mercadoria desejada. Vai para uma boate, onde, junto com diversas outras, conhece homens com os quais dorme por dinheiro. Em momento algum parece ter problemas morais em relação a tais comportamentos. Ela é, claramente, uma mulher explorada, como são todas daquele lugar tão rico em recursos e com uma população tão pobre – e tem consciência disso. Mas não é uma vítima passiva da sociedade, como tantas prostitutas na história do cinema latino-americano. Tomemos o caso do México, mais emblemático:

O melodrama mexicano encontra em *Santa* seu melhor símbolo, suas origens evidentes... *Santa* explica, justifica, antecipa Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa Carmina. É claro que serão "Santas" com um físico mais vigoroso e frivolidade aparente, mas depois de um fogoso número tropical voltarão ao camarim para contemplar, com pesar, um bebê de três meses ou vão receber as bofetadas de um gigo-lô, ou ouvir as repreensões de uma mãe zangada que exige a liberdade moral do seu filho. *Santa*, assim, essencializa o destino da mulher no melodrama mexicano: um sofrimento calado, eterno, sem uma

[7] Tradução livre de: "Entonces empezé a preguntarme: qué esperaba encontrar en aquella selva poblada de fantasmas? Días atrás, deambulaba por las calles de Belém, fraguando planes imposibles para cambiar el mundo. O fascinado por el color local. No podría sospechar que el misterio estuviera tan cerca de mí".

reprovação, um sorriso de plena abnegação, a ternura constante, o padecimento generoso.⁸ (TUÑÓN, 1998, p. 279)

Considerando o que foi apresentado acima, cabe a pergunta ao final do filme: Nexy foi levada para o fundo das águas ou partiu? E, neste segundo caso, para o mundo submarino ou para outro lugar? Ter sido levada é a hipótese mais óbvia, previsível. É no que o sociólogo acredita. Contudo, vale destacar que em nenhum momento o curandeiro ou sua mãe (ou seja, aqueles que efetivamente entendem do fenômeno em questão) se posicionam sobre o tema.

A dúvida instaurada por essa possibilidade interpretativa é acentuada quando a anciã garante a Miguel que Nexy está mais viva do que nunca e que tem uma missão a cumprir...

Se em *El viento...*, como exposto acima, encontramos uma protagonista totalmente individualizada – ela é a única, entre todos e todas, a apresentar uma personalidade forte e complexa, características que vão sendo trabalhadas de diferentes formas durante a produção –, as diversas mulheres que aparecem em *Pobladoras de cerros*

y arenas (1986) constituem, antes de mais nada, um sujeito coletivo.

Pobladoras... foi realizado para a Federación de Mujeres de América Latina, que pediu a Nora que filmasse dirigentes peruanas devido a um encontro que ocorreria em breve.

Em termos de estrutura, pode-se afirmar que esse curta-metragem documental é bastante tradicional. Em seu princípio, uma narradora fala da participação das *pobladoras* na cidade de Lima. Enquanto isso, vemos imagens dessas mulheres e suas crianças nas ruas e espaços públicos da capital do país, muitas vezes desempenhando atividades comerciais.

Ainda através dessa forma de construção da banda sonora, os espectadores são informados de que, a partir do final dos anos 1970, com o agravamento da crise e a fome que se seguiu, elas foram obrigadas a responder de modo criativo, a se organizar. Nesse momento, o filme desvela as regiões mais pobres da cidade e a movimentação de mães e filhos em tais espaços – seja protestando, seja esperando a sua vez no comedor popular ou nos comitês de distribuição de leite.

A última intervenção da narradora é para afirmar que essa nova atuação está modificando a natureza da participação política das mulheres. A partir daí haverá basicamente entrevista com líderes comunitárias, cujas falas, durante boa parte do tempo, aparecerão conjugadas com imagens de cobertura que se relacionam de maneira direta com o que está sendo dito.

A despeito de muitas vezes concederem seus depoimentos sozinhas em quadro

[8] Tradução livre de: “El melodrama mexicano ve en Santa su mejor símbolo, sus orígenes evidentes... Santa explica, justifica, anticipa a Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa Carmina. Es cierto que serán “Santas” con mayor consistência física y frivolidad aparente, pero al cabo de un fogoso número tropical volverán al camerino a contemplar adoloridas a un niño de tres meses o van a recibir las bofetadas de un *gigoló* o a escuchar las invectivas de una madre airada que exige la libertad moral de su hijo. Santa, así, esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano: un sufrimiento callado, eterno, sin un reproche, una sonrisa de plena abnegación, la ternura constante, el padecimento generoso”.

e de dizerem seus nomes, o que fica são as semelhanças entre as protagonistas do documentário. Isso ocorre tanto pela ausência de outras informações pessoais, como pela semelhança de suas características (valentes, lutadoras, fortes), trajetórias (mulheres que, dada a pauperização do cotidiano, sentiram necessidade de procurar soluções coletivas e interferir na esfera pública) e dificuldades (uma das principais reclamações é a tortuosa convivência com os homens, que estavam resistindo a aceitá-las em espaços e papéis que antes eram ocupados apenas por eles).

Enquanto estereótipos são essencialmente definidos, como em Lippmann, pelas suas funções sociais, os tipos, nesse nível de generalização, são primeiramente definidos pelas suas funções estéticas, a saber, como um modo de construção de personagem na ficção. O tipo é qualquer personagem construído através do uso de alguns poucos, definidos e facilmente reconhecíveis traços, que não mudam ou “evoluem” no curso da narrativa e que apontam para o geral, para características recorrentes no mundo humano... O oposto do tipo é o personagem do romance, definido por uma multiplicidade de traços que são revelados gradualmente para nós à medida que a narrativa avança, uma narrativa que é articulada sobre o crescimento ou o desenvolvimento do personagem e fica centrada sobre este na sua individualidade única, em vez de apontar para fora, para um mundo.⁹ (DYER, 1999, p. 2-3)

[9] Tradução livre de: “Whereas stereotypes are essentially defined, as in Lippmann, by their social function, types, at this level of generality, are primarily defined by their aesthetic function, namely, as a mode of characterization in fiction. The type is any charac-

Vale a pena chamar a atenção para a tortuosa convivência com os homens na esfera pública, uma marca do tempo muito forte na obra. Se hoje a desigualdade de gênero persiste e as mulheres seguem sendo minoria nos cargos de chefia e maior poder, na década de 1980 a resistência à presença delas na vida pública era ainda maior. Resistência que se verificava inclusive dentro da esquerda.

Não obstante reconhecerem a especificidade da situação feminina, os comunistas da III Internacional opunham-se firmemente a qualquer forma de organização política feminina fora do espaço dos partidos comunistas. Na verdade, o movimento comunista oficial reservava à mulher um papel subalterno de colaboração com a única e verdadeira vanguarda proletária: o proletariado, *no masculino*. (MORAES, 2007, p. 350-351)

Apesar das mais de seis décadas que separam a III Internacional de *Pobladoras de cerros y arenales*, no que tange ao aspecto abordado por Moraes a situação não havia se alterado de modo substancial.

Poucos anos depois, em *Color de mujer*, Nora retorna às protagonistas femininas construindo um meio termo entre *El viento...*, cujo foco era Nexy, e *Pobladoras...*,

ter constructed through the use of a few immediately recognizable and defining traits, which do not change or ‘develop’ through the course of the narrative and which point to general, recurrent features of the human world... The opposite of the type is the novelistic character, defined by a multiplicity of traits that are only gradually revealed to us through the course of the narrative, a narrative which is hinged on the growth or development of the character and is thus centred upon the latter in her or his unique individuality, rather than pointing outwards to a world”.

em que as líderes comunitárias constituíam um sujeito coletivo através de personagens-tipo. Desta vez ela se volta para duas mulheres de uma família em Chincha, região do Peru com uma alta concentração de população negra em decorrência das dinâmicas da escravidão de povos de origem africana no país.

A matriarca, Cecilia Cartagena, já tinha uma relação muito próxima com a diretora. Por conta de um irmão de Nora, que era casado com a filha dos donos de uma grande fazenda na região, conheceram-se, e a cineasta sempre ficava hospedada na casa de Cecilia quando viajava para lá – o que aparentemente causava um grande espanto na família.

O afeto pela idosa e por sua neta Pinina transparece durante todo este média-metragem documental, que trata de temas mais gerais, como a preservação das tradições gestadas pelos negros escravizados e os processos de luta e resistência de seus descendentes (em especial as mulheres) na região, principalmente através das trajetórias de cada uma delas e da relação entre ambas.

Assim, o filme tem início com uma breve apresentação da presença negra no Peru. Informações sobre a chegada do primeiro grupo de escravos, sobre a importância dos negros para aquela sociedade, inclusive em seus momentos de guerra, e sobre o genocídio do qual aquele povo foi vítima, são trabalhadas pelo narrador por vezes de forma objetiva (ao informar, por exemplo, dados referentes à morte de dezenas de milhares de negros em algumas décadas), por vezes de forma poética (recitando versos acerca da temática). Na banda imagética encontram-se mescladas dança – que desempenhará um papel fundamental nessa obra –, encenações e ilustrações de cenas históricas.

Em seguida, a realizadora familiariza o público com o local habitado por suas personagens. A maior parte da população de Chincha é formada por pequenos produtores de alimentos marginalizados no mercado capitalista. Dentro desse universo, que se torna ainda mais complexo se considerada a herança colonial, resistir é fundamental, e as mulheres desempenham papel protagônico em tal processo, tornando-se chefes de família e referências na comunidade.

A passagem desta esfera mais “geral” da produção para as mulheres da família Cartagena se dá através do encadeamento de duas sequências. A primeira delas pode ser assim descrita¹⁰: “uma sociedade de castas lhes oferece como opções”¹¹ [close de uma jovem negra sorridente com uma coroa em um periódico] “a exploração de sua linguagem ancestral”¹² [um zoom out acompanhado de uma leve panorâmica mostra a matéria e o seu título: “Pilar é a morena mais bela do Peru”¹³] “e a necessidade de se embranquecer”¹⁴ [tilt up de fotos em periódicos de mulheres negras]. “Mas os pais africanos, eles têm sua força”¹⁵.

O narrador termina de falar esta última frase e, com um corte seco, tem início o segmento seguinte, onde Pinina acaba de se arrumar em frente a um espelho em

[10] Para facilitar e descrição colocaremos o áudio entre aspas e as imagens entre colchetes.

[11] Tradução livre de: “una sociedad de castas les ofrece como opciones”.

[12] Tradução livre de: “la explotación de su lenguaje ancestral”.

[13] Tradução livre de: “Pilar es la morena más bella del Perú”.

[14] Tradução livre de: “y la necesidad de blanquearse”.

[15] Tradução livre de: “Pero los padres africanos ellos tienen su fuerza”.

sua casa. “Estão em sua respiração e em seu pensamento”¹⁶ [ela se maquia]. “Como há centenas de anos”¹⁷ [tem início uma panorâmica para a direita do quadro] “dançando junto deles”¹⁸ [que encontra Cecilia, que sorri para a neta]. A música, que estava presente, porém em um volume baixo para permitir a compreensão da fala, sobe.

Consideramos que o trecho descrito é bastante emblemático do que é cada uma dessas mulheres no filme. Cecilia é a tradição, a resistência. Uma pessoa forte, que criou seus filhos sozinha, e que participa ativamente da formação dos netos para que eles tenham uma vida melhor. Possui uma visão bastante clara dos processos de exploração dos quais ela e seu povo têm sido vítimas ao longo dos tempos. Falando de seu passado, relata: “roubar o patrão não era pecado. Porque do nosso corpo vinha o trabalho. Com seu suor ele não ganhava nada”¹⁹.

Pinina, por sua vez, é uma jovem de 15 anos, em um lugar onde “a esperança está nos jovens, mesmo que cadeias invisíveis sigam travando seu caminho”²⁰, como afirma o narrador da produção. Ao contrário do que acontece com a avó, escutamos sua fala em apenas um momento, quando ela se apresenta olhando para a câmera. No restante do tempo ou desempenha atividades de seu cotidiano ou dança.

[16] Tradução livre de: “Están en su respiración y en su pensamiento”.

[17] Tradução livre de: “Como hace cientos de años”.

[18] Tradução livre de: “danzando junto a ellos”.

[19] Tradução livre de: “robar el patrón no era pecado. Porque de nuestro cuerpo salía el trabajo. De su sudor no iba a agarrar”.

[20] Tradução livre de: “su esperanza está puesta en los jóvenes, aunque invisibles cadenas siguen trabando su camino”.

Essa ênfase nas ações, no corpo de Pinina, não é por acaso. Ele é atravessado e materializa²¹ as principais questões colocadas por *Color de mujer*: a exploração da beleza negra feminina – uma exploração ambígua, pois muitas vezes exige algum tipo de branqueamento –, a sobrecarga da mulher em um contexto de carências diversas (oportunidades econômicas, educação para as crianças, etc.), as “tentações”, nas palavras de Cecilia, que afastam os mais novos das tradições...

Embora não se arrisque a fazer nenhuma previsão para o futuro de Pinina – que de alguma maneira representa o daquela comunidade – parece-nos que a diretora aposta na continuidade da resistência daqueles homens e, principalmente, daquelas mulheres. Na penúltima sequência do filme, vemos um grupo de senhoras negras dançando à vontade, divertindo-se em um ambiente doméstico. A seguir, começa o encerramento da obra.

Em um lugar cenografado, Pinina e um jovem, também negro, dançam. É uma dança muito semelhante à do princípio da obra – repetem-se a locação, os figurinos que remetem ao passado de escravidão, o tipo de música que embala os movimentos... Trata-se, portanto, de duas sequências que apresentam duas danças diferentes. A das senhoras é espontânea, informal. A de Pinina é produzida, ritualizada, espetacularizada. Apesar disso, um elo muito forte une ambas: a ancestralidade.

[21] “Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder... La materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora” (BUTLER, 2002, p.18-19).

Os anos 1990 foram uma década em que Nora de Izcue filmou pouco em comparação com as anteriores. Após lançar *Color de mujer*, ela produziu *Para vivir mañana todavía* (1991), um média-metragem em defesa do vale do Río Chillón, e, finalmente, *Elena Izcue, la armonía silenciosa*, última obra a ser analisada neste texto.

Elena Izcue... não é um filme pessoal como *Encuentro* no sentido de que não verificamos semelhanças entre o momento vivido pela realizadora e o conteúdo exposto no documentário. Ao mesmo tempo, é pessoal porque é instrumento para a cineasta fazer uma espécie de “ajuste de contas” familiar, resgatando algo que é importante para ela (afinal, de alguma maneira Elena é uma antecessora das transgressões de Nora).

Esta parente minha, que eu tinha conhecido muito pouco, que de repente começo a descobrir, vejo que foi uma grande artista, uma mulher maravilhosa, ademais deixada de lado pela família porque foi filha ilegítima do meu bisavô. Então, bom, me dediquei a investigar, investigar, investigar, investigar; e o que eu queria era que Elena fosse reconhecida, realmente, e que fosse reconhecida como artista e em nível familiar pela família... E o filme pôs essa artista em evidência. E para mim era muito, foi muito intenso, foi uma coisa muito pessoal, não?... Bom, na maioria dos meus filmes pus muito amor, muito sentimento, mas essa foi muito especial.²² (informação verbal)

Como fica bastante evidente, a protagonista de *Elena Izcue...* é a própria Elena. É a sua história e o seu trabalho que conhecemos através do filme. E em geral os conhecemos guiados pelas suas palavras, posto que Nora opta por uma estrutura fílmica em que uma atriz interpreta trechos dos diários da artista, cabendo à voz descorporificada de um narrador masculino apenas reproduzir alguns comentários de homens que a conheceram e explicar fatos históricos fundamentais para a compreensão da narrativa.

Durante a imensa maioria da produção, Elena é apresentada como uma mulher que, mesmo não tendo casado e tido filhos, correspondia com perfeição ao ideal de gênero da época. Usava seu talento para facilitar o acesso das crianças ao mundo das artes – escreveu um livro didático sobre arte peruana pré-colombiana e chegou a se dedicar por um tempo à docência –, “elevava” a imagem do Peru através do trabalho que desenvolvia em Paris... Em determinado momento o narrador reproduz uma opinião de que ela e sua irmã (Victoria Izcue, que também não se casou e passou a vida sendo assistente e “executora” das criações de Elena) seriam duas santas laicas. Ademais, a ambição e a realização pessoal não parecem movê-la ou sequer pertencer ao seu universo.

Tal construção de personagem, que muitas vezes chega a causar desconforto no público pela proximidade de Elena à perfeição, tem origem nas fontes a que a

[22] Tradução livre de: “Esta parienta mía, a la cual yo había conocido muy poco, que de repente comienzo a descubrir, la veo que ha sido una gran artista, una mujer maravillosa, además dejada de lado por la familia porque fue hija ilegítima de mi bisabuelo. Entonces, bueno, me dediqué a investigar, investigar, investigar, investigar; y lo que yo quería era que Elena fuera reco-

nocida, realmente, y que fuera reconocida como artista y a nivel familiar por la familia... Y la película puso sobre el tapete a esta artista. Y para mí era muy, fue muy sentido, fue una cosa muy personal, no?... Bueno, en la mayoría de mis películas he puesto mucho amor, mucho sentimiento, pero esa fue muy especial”.

diretora teve acesso ao longo do processo de pesquisa e criação. Mas Nora, como a cineasta experiente que é, sabe que é preciso suspeitar delas. Por isso, a parte final do documentário problematiza o retrato construído até então.

Desde que regressou da Europa Elena deixou de pintar. Lamentou o fato alguma vez? Tinha saudades do seu passado de artista? Quem conviveu com ela naquela época diz que era uma mulher alegre, que jamais se lamentava. Mas é certo que seu coração sempre foi inacessível e secreto.²³

É curioso notar como a diretora se afasta da estratégia já bastante utilizada desde o final dos anos 1990, e que tem sido extremamente recorrente entre realizadoras mulheres na América Latina, de se colocar no filme quando se enfoca alguém que pertenceu a sua família.

Papai Iván (María Inés Roqué, 2004), *Família Típica* (Cecilia Priego, 2009), *Especto de Pau* (Renate Costa, 2010), *Diário de uma Busca* (Flavia Castro, 2010) e *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Estes trabalhos compartilham a particularidade de estarem dirigidos por mulheres que, de forma autobiográfica, abordam na condição de filhas a história de seus pais. (BARRENHA; PIEDRAS, 2014, p. 11)

Embora tenha um claro interesse por protagonistas femininas, a pioneira peruana não demonstra ao longo de praticamente

toda a sua cinematografia nenhuma inclinação em converter-se em uma delas (mesmo de forma indireta, como foi o caso de *Encuentro*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber, durante as décadas de 1980 e 1990 as mulheres protagonizaram a maioria das produções realizadas por Nora de Izcue. Ao chamar a atenção para tal fato durante a entrevista, obtivemos da cineasta a seguinte resposta:

A partir dos anos 1980 [o tema das mulheres surge com muita força em minha obra] e eu me dei conta porque muitas vezes me perguntaram sobre isso; ou seja, se eu era feminista, se eu estava metida nisso, e não, na realidade não, ou seja, é... Eu acredito que de uma maneira muito natural, sem que eu buscasse, naturalmente, ia me aproximando da mulher; o que acredito que é absolutamente compreensível, não? Mas sim, é um tema que eu não quis, não procurei de propósito, não é que eu que tinha que fazer filme, mas saiu muito espontaneamente²⁴ (informação verbal).

[23] Tradução livre de: “Desde que regresó de Europa Elena dejó de pintar. Lo lamento alguna vez? Añoró su pasado de artista? Quienes la frecuentaran en esa época dicen que era una mujer alegre, que jamás se lamentaba. Pero es cierto que su corazón siempre fue insondable y secreto”.

[24] Tradução livre de: “A partir de los ochenta y yo me he dado cuenta porque muchas veces me han preguntado; o sea, si yo era feminista, si yo estaba metida en eso, y no, en realidad no, o sea, es... Yo creo que de una manera muy natural sin buscarlo, naturalmente, me iba acercando a la mujer; eso yo creo que es absolutamente comprensible, no? Pero sí, es un tema que yo no he querido, no lo he buscado a propósito, no es que yo que tenía que hacer película, pero que me ha salido muy espontáneamente”.

Se, como ela mesmo afirma, sua aproximação com as mulheres e suas questões – e inclusive com o próprio feminismo – não foi um movimento premeditado e intencional, talvez possamos atribuí-lo às transformações que a esquerda atravessava na América Latina. A consciência de que a opressão feminina não terminaria imediatamente após a implementação do socialismo ou do comunismo, que o machismo existia e era muito forte mesmo dentro dos grupos revolucionários e que seria preciso travar lutas específicas para combater opressões específicas eram ideias que, antes totalmente rechaçadas, tornavam-se cada vez mais aceitas.

Contudo, se há a presença dessa espécie de “espírito do tempo” na obra de Nora, é preciso destacar a existência de uma sensibilidade para as mulheres e sua inserção na sociedade desde muito cedo na carreira da diretora. Mesmo em *Runan Caycu*, que, como já foi dito, tem como personagem central o líder indígena Saturnino Huillca, sua esposa, Agustina Cochaquirá, está presente o tempo todo.

Trata-se de uma presença sutil, silenciosa, que poderia até passar despercebida, mas que nos parecia indicar algo (algo que compreendemos melhor após as reflexões aqui apresentadas). Ao ser questionada sobre isso, a realizadora afirmou que não poderia ter feito diferente, dada importância que a mulher tem no universo andino. Sabemos, no entanto, que é claro que ela poderia ter feito diferente – e que muitos documentaristas o fariam. Afinal, uma forte atuação na vida social não necessariamente se traduz em uma aparição significativa na tela.

Para concluir este texto, gostaríamos de ressaltar dois aspectos. O primeiro deles

é uma observação mais geral sobre os filmes estudados. Constatamos que Nora de Izcue valeu-se de abordagens muito diferentes para trabalhar suas protagonistas femininas – ora documentais ora ficcionais –, que podiam enfatizar tanto o indivíduo como o coletivo, focadas na fala ou no corpo. E, apesar de tamanha diversidade, Nexy, as *pobladoras*, Cecilia Cartagena e sua neta Pinina apresentam vários traços em comum: todas elas são lutadoras, oprimidas, exploradas... Mesmo Elena Izcue, que por nascimento e profissão pôde circular em ambientes onde as demais não seriam aceitas, teve sua vida dificultada pela condição de filha ilegítima.

O segundo aspecto é o não esgotamento do tema nestas linhas. Para além das análises que fizemos, certamente há ainda muitas outras por fazer. Ademais, existem obras às quais não conseguimos ter acesso. Durante a entrevista que concedeu, Nora mencionou alguns títulos que não constam em sua filmografia oficial²⁵, sendo pelo menos um deles protagonizado por mulheres.

Além de ter feito uns dez ou quinze curtas-metragens [para Unicef], realizei dois medias-metragens bem interessantes... Um que se chamava *Niña o mujer*, que era o problema sobre, de, com, os problemas sexuais com as adolescentes e a maternidade precoce, não? E ademais filmamos na costa, na serra e selva, fomos a lugares distintos... Nesse filme, inclusive, trabalhei com um grupo que se chama Consorcio Mujer, onde há quatro grupos feministas reunidos neste consorcio, que são grupos que trabalham muito, muito

[25] Consideramos como filmografia de Nora de Izcue a listagem disponível no site da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, posto que a cineasta faz parte dela.

bem, e com elas debatíamos o que íamos encontrando, o que íamos investigando e como íamos filmar²⁶ (informação verbal).

Faz-se necessário, portanto, seguir investigando. Em especial no que tange à filmografia de cineastas mulheres, são muitas as questões que apenas começam a ser desveladas e inúmeras as fontes que precisam ser encontradas e publicizadas. ■

[26] Tradução livre de: “Aparte de haber hecho como diez o quince cortometrajes, hice dos medimetrajes bien interesantes... Uno que se llamaba *Niña o mujer*, que era el problema sobre, de, con, los problemas sexuales con las adolescentes y la maternidad temprana, no? Y además filmamos en costa, sierra y selva, fuimos a distintos sitios... Esa película incluso la trabajé con un grupo que se llama Consorcio mujer, donde hay cuatro grupos feministas reunidos en este Consorcio, que son grupos que trabajan muy, muy bien, y con ellas debatíamos lo que íbamos encontrando, lo que íbamos investigando y cómo íbamos a filmar”.

[MARINA CAVALCANTI TEDESCO]

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, onde é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. Atua, também, como roteirista, diretora de fotografia e diretora.

E-mail para contato: ninafabico@yahoo.com.br.

REFERÊNCIAS

BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo. Silêncios históricos e pessoais. In: BARRENHA, N. C.; PIEDRAS, P. (Orgs.). **Silêncios históricos e pessoais**: memória e subjetividade no documentário latino-americano. Campinas, SP: Editora Medita, 2014. p. 9-19.

BEDOYA, R. **100 años de cine en el Perú**: una historia crítica. Lima: Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima (Cicosul)/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

DYER, Richard. The Role of Stereotypes. In: MARRIS, P.; THORNHAM, S. **Media Studies: a Reader**. 2. ed. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009. p. 11-18.

FRÍAS, Isaac León. Preparando el terreno para el mañana: 1960-1972. In: MORA, G. C. de. **El cine en el Perú: 1950-1972 testimonios** (Org.). Lima: Universidad de Lima, 1993.

GARCÍA, N. Nora de Izcue: Creo que el cine nacional se dará cuando esta mayoría peruana se exprese y se vea reflejada en las pantallas, no nuestros cuatro o cinco cineastas. **Hablemos de Cine**, Lima, p. 45-46, julho-agosto, 1975.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. O Encontro Marxismo-Feminismo no Brasil. In: RIDENTI, M.; REIS, D. A. (Orgs.). **História do marxismo no Brasil v. 6**. Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 341-375.

NORA. **Nora de Izcue**: entrevista [ago. 2009]. Entrevistadora: Marina Cavalcanti Tedesco. Lima, 2012. 1 arquivo mp3 (60 min.).

TEDESCO, M. C. Nora de Izcue, Josefina Jordán e o começo de uma história das diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano. **Revue Annuelle de L'Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse**, Toulouse, n. 22 – Femmes de Cinéma, p. 38-47, 2014.

TOLEDO, T. **Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers**: cronología/chronology (1917-1987). Nova Iorque: Círculo de Cultura Cubana, 1987.

TUÑÓN, J. **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano**. La construcción de una imagen. 1939-1952. México, D.F.: El Colegio de México/Imcine, 1998.