



# Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina

*Brazilian women filmmakers  
and the female and male  
voices in documentaries*

Karla Holanda<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora do curso de Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: [holanda.k@gmail.com](mailto:holanda.k@gmail.com).

**Resumo:** Após abordar certos aspectos da história do documentário moderno brasileiro, em especial sua relação com autorias femininas, iremos destacar um filme pouco conhecido, *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, e cotejá-lo com documentários recentes, em especial *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. Nesse cotejo, são discutidas as vozes feminina e masculina em documentários feitos por mulheres em dois períodos históricos: décadas de 1960 e 2010. Pioneiro ao discutir os conflitos e anseios das mulheres, o primeiro documentário, ao final, retira a voz da mulher e a entrega à assertiva voz masculina. Em documentários mais recentes, as mulheres parecem fazer questão de reafirmar suas vozes.

**Palavras-chave:** Documentário; autoria feminina; feminismo; ditadura.

**Abstract:** After addressing some aspects of the history of modern Brazilian documentary, particularly related with female authorship, we will highlight an almost unknown film, *A entrevista* (1966, Helena Solberg), and collates it with recent documentaries, especially *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar). In this collation, the male and female voices are argued in documentaries made by women in two historical periods: 1960 e 2010 decades. Pioneer in dealing conflicts and desires of women, the first documentary removes the woman's voice and replaces it with assertive male voice. In more recent documentaries, women seem reaffirming their voices.

**Key words:** narrative; frontier; hero's journey; narconarrative.

## Introdução

Embora não pareça, uma vez que o cânone do cinema costuma ser formado exclusivamente por homens, dezenas de mulheres estream na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Algumas continuam atuando ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais etc.

Um contingente significativo desses filmes, em especial a partir dos 1970, tinha temáticas sociais e políticas que abordavam, direta ou tangencialmente, a situação da mulher em sintonia com a agenda feminista então em pauta no país, que questionava o modelo dominante nas relações sociais. Tal modelo naturalizava o destino doméstico, a maternidade, a colocação em segundo plano da realização profissional e a da independência financeira das mulheres, e associava essas condições a algo irremediável, fora do rol de escolhas das mulheres (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

Dentre as cineastas brasileiras que produziram documentários nesse período, podemos citar Helena Solberg, Ana Carolina, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Regina Jehá, Kátia Mesel, Eliane Bandeira, Inês Cabral, Iole de Freitas, Eunice Gutman, Lygia Pape, entre outras.

Este texto está dividido em duas partes. Na primeira, pavimentarei um percurso para chegar à segunda, trazendo aspectos específicos da história do documentário moderno brasileiro, em especial a partir do embrionário *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 1985). A partir desse livro, notamos a estranha ausência de uma obra entre a filmografia de documentários nacionais: *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, que ia na contramão do que se fazia até ali. O curta não utilizava voz *off* no diagnóstico das mazelas sociais do país e inaugurava a abordagem de uma temática inédita no cinema.

Na segunda parte do artigo, farei um breve cotejamento desse filme, que marca a estreia de Solberg no cinema, com documentários contemporâneos, especialmente *Os dias com ele* (2013), longa de estreia de Maria Clara Escobar na área. A intenção é evidenciar como esses filmes se colocaram diante de autoritárias e assertivas vozes masculinas.

## Uma estranha ausência

O dito documentário moderno brasileiro surge no final da década de 1950 e vai se afirmando ao longo dos anos 1960. São filmes que mostram um Brasil pouco visto nas telas de cinema até então: homens e mulheres miseráveis, quase sempre vindos de regiões pobres ou longe das grandes capitais, vestidos em farrapos, habitando casebres erguidos com barro e cobertos com palha, falando um português coloquial. Esses aspectos se tornaram a grande novidade trazida pelo cinema moderno, mais até do que os métodos de filmagem que faziam escola na França e nos Estados Unidos/Canadá naquele momento, os chamados “cinema verdade” e “cinema direto”. Essas duas vertentes se alimentaram de conquistas tecnológicas para a realização de documentários: câmeras menores possibilitaram aumentar a quantidade de minutos filmados de uma só vez e permitiram sincronizar imagem e som por meio de um equipamento portátil (RAMOS, 2008).

Uma conhecida exceção a esses tipos e cenários é costumeiramente tida como a primeira obra fílmica a falar da classe média brasileira: o longa-metragem *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Nesse filme, a classe média carioca, em especial aquela residente de Copacabana, é retratada de maneira peculiar: jovens na praia, jovens na fila do alistamento militar, estudantes discutindo numa pensão, enquadramento de um aposentado conservador, retratação de uma cabelereira de meia idade que dá conselhos amorosos a moças etc.

Entretanto, o que há de comum em praticamente todos esses filmes, inclusive em *A opinião pública*, é a presença de uma voz em *off* condutora, um narrador que orienta o espectador sobre o que ele está vendo e ouvindo. Mesmo que já se buscasse aproximação com os estilos “direto” e “verdade”, não era comum ver a “realidade” brotar na tela ou interagir com ela, revelando os processos pelos quais os discursos eram construídos. Sim, havia exceções. Desde o livro seminal de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, já se apontam fugas a esse modelo predominante.

Analisando o filme *Lavra-dor* (1968), com direção de Paulo Rufino (mencionado na em boa parte de *Cineastas e imagens do povo* como único autor), Bernardet diz que o discurso cinematográfico dessa obra é o seu aspecto mais importante, e, ao mesmo tempo, algo que dificulta a apreensão do “real”: “o filme não nos encaminha para discutir a reforma agrária, mas para discutir um filme que trata da reforma agrária” (BERNARDET, 1985, p. 77).

O filme intercala frases escritas com letras brancas sobre um fundo preto

e cita fragmentos de versos por meio de letrados. Além disso, questiona sua própria filiação a partir da repetição da expressão interrogativa “documentário?”, sugerindo a complexidade do “real”, e propõe uma coreografia ao mostrar, num quadro fixo, um casebre em torno do qual camponeses passam despropositadamente, enquanto um diálogo estilizado entre trabalhadores rurais é proferido sobre a cena.

Da mesma forma, como exemplos de filmes cujas vozes são do documentarista e em que não há nenhum desejo de conduzir o espectador a uma determinada “realidade”, Bernardet fala também sobre *Indústria* (1969), de Ana Carolina, e *Congo* (1972), de Arthur Omar.

Em seu livro, Bernardet considera Paulo Rufino como único diretor de *Lavra-dor*, tal como de fato, consta nos créditos finais da obra. Nos créditos, Ana Carolina assina a “música” e coassina a “produção”, o “roteiro” e o “argumento”. No entanto, no livro *Quase catálogo 1* (HOLLANDA, 1989), uma coletânea de filmes dirigidos por mulheres, *Lavra-dor* aparece como dirigido por Ana Carolina e Paulo Rufino e a fonte da informação é da própria codiretora. Para ratificar essa versão, enviei pedido de confirmação da autoria do filme diretamente à cineasta, dirigindo-me ao e-mail de sua empresa produtora. Recebi a seguinte resposta:

A Sra Ana Carolina Teixeira Soares confirma que co-dirigiu com o Sr. Paulo Rufino o Documentario LAVRA DOR .  
Coloco-me às suas ordens p/ qq esclarecimento.  
André de Lima  
GERENTE DE PRODUÇÃO  
CRYSTAL CINEMATOGRAFICA Ltda<sup>2</sup>

Pelo enfático tom da resposta, junto ao fato de apenas Rufino aparecer nos créditos do filme como diretor, é possível supor que tenha ocorrido um litígio, uma vez que Ana Carolina e Paulo Rufino eram, à época da produção de *Lavra-dor*, um casal em processo de separação. Sem especular sobre o que não nos fornece elementos precisos, é, entretanto, possível inferir a coautoria. Ana Carolina chega a dizer que “*Indústria* foi concebido como uma espécie de díptico com *Lavra-dor*” (MOCARZEL, 2010, p. 35). Além disso, é notável na obra futura da diretora, em especial em sua trilogia ficcional, a semelhança do estilo transgressor.

Curioso, no entanto, é observar o tratamento de autoria que Bernardet dá aos dois filmes. É fato que o autor é capaz de fazer longas considerações a um filme em seu livro sem citar uma vez sequer o nome do(a) diretor(a). Mas em *Lavra-dor*, lemos trechos, como: “o cineasta considera que essas ações foram esmagadas pelo golpe...” (BERNARDET, 1985, p. 80; grifo meu). Ou “o cineasta não vê por que não

<sup>2</sup> Mensagem recebida por e-mail, em 26 junho de 2015.

ir diretamente àquilo que o interessa...” (BERNARDET, 1985, p. 82; grifo meu). Ou ainda: “A presença do cineasta manifesta-se também pelo cuidado e precisão na composição do filme que revela o prazer do autor na feitura...” (BERNARDET, 1985, p. 81; grifos meus).

Ou seja, nas vezes em que se refere ao realizador do filme, o termo está no masculino e no singular. Nem mesmo quando faz significativas considerações sobre a sofisticada elaboração da trilha sonora do filme, Bernardet sugere a participação de Ana Carolina:

O assustador letreiro do EMFA é acompanhado por um elegante solo de flauta que lança o tema da sonata de Paganini que vai cobrir o plano do casebre; o trecho da sonata usado é um movimento *allegro* quase marcial que é retomado depois de um andante, nem o *allegro* nem o *andante* têm muito a ver com a situação de derrota, medo e capitulação das vozes. Dos pequenos enigmas, quase charadas: os primeiros compassos do *allegro* serão assim tão parecidos com compassos do Hino Nacional brasileiro? Sim, parece não haver dúvida. Quando é Paganini, dá para tocar altissonante, mas não o próprio Hino Nacional, reservado para os momentos cívicos respeitáveis: assim, Paganini funciona como referência brincahona aos poucos compassos do hino em que se abre a faixa sonora do filme, assobiados tão baixinhos e destoantes que mal dá para reconhecê-los (BERNARDET, 1985, p. 81).

Mesmo que não seja claro em relação ao que corresponde a função de Ana Carolina na elaboração da trilha sonora, é de se acreditar que tal atribuição passe, ao menos, pela seleção das músicas e sua colocação em determinadas cenas.<sup>3</sup>

Como nos créditos do filme a direção é somente assinada por Paulo Rufino, é compreensivo o uso do masculino e do singular. Mas no final da análise desse filme em *Cineastas e imagens do povo*, iniciando a análise do filme *Indústria* (1968), cuja direção consta como sendo somente de Ana Carolina, Bernardet passa a usar o plural para se referir à autoria das obras: “os autores de *Lavra-dor* realizam *Indústria*, que radicaliza o processo do filme anterior” (BERNARDET, 1985, p.85; grifo meu). Daí por diante, Bernardet continuará sua análise de *Indústria*, referindo-se à diretora (feminino/singular).

É de se relevar que Bernardet não é indiferente à questão de gênero. Tentando decifrar o sentido das figuras de galinhas e palhaços presentes em *Indústria*, o autor explicita consciência da tensão existente entre os sexos, encontrando elementos no

<sup>3</sup> Antes de ser cineasta, Ana Carolina fundou e integrou um conjunto de música barroca, “Musikantiga”, onde além de empresária do grupo, “tocava um pouco de percussão. Não era percussionista, mas acabei tocando”, diz. Em relação ao seu envolvimento com música, ela diz ainda que tinha “informação musical, não formação” (MOCARZEL, 2010, p. 23-37).

próprio texto que escrevera até aquele momento do livro:

A implicação depreciativa das galinhas e palhaços (...) poderia aplicar-se não apenas aos empresários, mas sim à figura masculina: este filme, que só tem homens, foi feito por uma mulher que, em filmes posteriores, oscilará entre a exaltação da figura masculina (*Getúlio Vargas*) e o seu aviltamento (*Mar de rosas*). Esta qualificação negativa da figura masculina pode ser rebatida sobre os filmes que comentamos até agora, em que a figura feminina é simplesmente obliterada, com exceção de *A opinião pública*. *Lavra-dor*, *Liberdade de imprensa* não fazem referência a mulheres, todos os entrevistados são homens. *Migrantes* apresenta duas mulheres, mas elas têm um papel subordinado a Sebastião e não aparecem no plano mais importante. Todas as entrevistas dominantes de *Maioria absoluta* são com homens. *Viramundo* se detém numa mãe de santo, mas ela recebe Pai Damião e, quando ela fala por si, exalta as virtudes do santo. Todos os autores dos filmes comentados até agora são homens, todas as vozes *off* são masculinas (BERNARDET, 1985, p. 91).

Bernardet, justificando o provável desconhecimento de Arthur Omar em relação a *Lavra-dor* e *Indústria* quando escreveu *O anti-documentário, provisoriamente* (1972), diz que talvez “nem deles tivesse ouvido falar, pois a repressão (*Lavra-dor*) e o desprezo (*Indústria*) não permitiram que esses filmes deixassem com frequência as prateleiras onde dormitavam” (BERNARDET, 1985, p.89). Nessa frase, Bernardet parece afirmar sua convicção em relação à desigualdade entre os sexos: a repressão da época podia valer para todos os filmes, mas ao filme de autoria feminina o boicote vinha pelo desprezo.

É aqui que trago *A entrevista*, de Helena Solberg, filme de 1966, desprezado pela história do cinema. É a essa produção que nos referimos quando mencionamos a “estranha ausência na história do documentário moderno brasileiro” presente no subtítulo deste trabalho. O filme constitui uma exceção dentre as exceções do que a história tornou canônico. Se *Lavra-dor* e *Indústria*, documentários posteriores, constituem fuga ao modelo predominante dos anos 1960 – e ainda podemos acrescentar *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman –, por escaparem de vozes explicativas, que traziam forte necessidade de diagnosticar e analisar o Brasil, *A entrevista*, além de contar com vozes dissonantes, inaugura uma temática nunca explorada no Brasil e talvez em país algum àquela época, surgindo como um curioso contraponto a tudo o que se fazia até ali.

Por que *A entrevista* não entrou no rol do documentário moderno para os estudos de cinema? Não se trata de colocar nas costas de Bernardet a responsabilidade pela tradicional visibilidade turva sobre a mulher na produção audiovisual, afinal

já fizera muito ao escrever esse livro que, passados 30 anos desde a sua primeira publicação, *Cineastas e imagens do povo* continua sendo referência. Além disso, nada de tão profundo especificamente sobre documentários havia sido publicado até então – Arthur Omar e Glauber Rocha escreveram sobre o gênero antes de 1985, mas não com tanto fôlego.

Nem mesmo em estudos posteriores, o filme de Solberg foi discutido. Entretanto, acredito valer o exercício da suposição: estava e esteve o interesse dos pesquisadores de cinema voltado somente ao “contexto sócio-cultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade”, como diz Bernardet na introdução de seu livro (BERNARDET, 1985, p. 7)? Ou as questões de cunho feminista do filme, que anteviam uma agenda que só se afirmaria no Brasil na década seguinte, não tocaram os pesquisadores? Ou ainda, assim como Bernardet imaginou sobre Arthur Omar, os estudiosos apenas (e sintomaticamente) desconheciam o filme?

De toda forma, *A entrevista* foi exibido em sua época pelo menos no Museu de Arte Moderna e na *Maison de France*, ambos no Rio de Janeiro, e em alguns circuitos fechados, como informa Ana Veiga na obra *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (2013). E, além disso, saíram matérias sobre o filme em importantes jornais, como a publicada em 10/07/1967 na *Folha de S. Paulo* sob a manchete “Elas invadem a seara masculina” (VEIGA, 2013, p. 300).

A seguir, discutirei *A entrevista*, comparando-o ao cenário contemporâneo do documentário brasileiro feito por mulheres, observando a colocação das vozes feminina e masculina.

*A Entrevista* (1966), é um curta metragem de 19 minutos que faz uma costura de trechos de depoimentos de setenta “moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social”, como anuncia o letrero inicial. Esses depoimentos não constroem um discurso único, ao contrário: são opiniões variadas e, muitas vezes, contraditórias. Enquanto são ditas as falas, todas em *off*, acompanhamos uma moça (Glória Solberg, cunhada da diretora) no dia de seu casamento. A moça, desde a manhã, prepara-se para a festa, anda pelo bairro, faz compras, vai à praia, até que, finalmente, chega o momento de se produzir com a roupa de noiva e ir ao seu casamento. Ao final do filme, ela dá o único depoimento em som sincrônico, não por limitações técnicas, mas porque nenhuma outra entrevistada aceitou se revelar fisicamente.

As falas do filme, que tem direção de fotografia e roteiro assinados por Mário



Carneiro e montagem por Rogério Sganzerla, são atravessadas por questionamentos do papel da mulher na sociedade. As variadas vozes em *off* são tecidas na construção de um discurso ainda em formação. São falas titubeantes, como raciocínios em construção. As contradições das diferentes vozes tornam-se uma única. São depoimentos sobre o limite da mulher em suas recentes conquistas, como no primeiro testemunho, dito enquanto a moça a casar, em seu quarto desarrumado, escolhe o que vestir e se prepara para ir à praia:

Eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita (...) [Deve] estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho (*A entrevista*, 1966).

São depoimentos sobre sexo, como o que ouvimos enquanto a futura noiva passa bronzeador sob o corpo e toma sol na praia, sempre em *off*:

Eu acho que o sexo é muito puro, é muito bonito para estar sendo levado como está sendo levado (...). O pessoal considera o sexo, sei lá, como uma coisa normal, comum, como beber um copo d'água. É normal como beber um copo d'água, mas você não vai beber um copo d'água sem ter sede, né? (...) Você vai ter que dosar, vai ter que se inibir conscientemente, sabendo que você está fazendo aquilo com um fim, entende? (...) mas pra mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada. (...) Em muitas horas eu acho que pecar contra a castidade é uma obrigação (*A entrevista*, 1966).



Figura 1: A entrevista (1966): Moça a se casar (Glória Solberg)

em cena que mostra o seu cotidiano sob voz off.

São depoimentos sobre a emancipação da mulher. Enquanto a “moça” faz maquiagem e se penteia, opiniões contraditórias se misturam:

Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. Não sei o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né? (...) Eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria no casamento (...), tenho horror de ser dominada por um homem. (...) Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável. (...) Se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma (A *entrevista*, 1966).

Glória Solberg, já completamente pronta com a roupa e apetrechos do casamento, casa-se, chega diante da mesa onde está posto o bolo de três andares, enquanto se ouve um melancólico depoimento em *off*:

Eu gostaria de ser uma pessoa ativa, de fazer coisas, mas é inteiramente contra a minha natureza. Talvez se um dia eu encontrar uma coisa que realmente me entusiasme, eu faço. Mas no momento não encontrei uma coisa que eu sinto que eu me entregaria, que aquilo me tome por inteira, mas não vejo bem um caminho, talvez uma confusão de ideias... Me sinto feliz, mas não tenho aquele entusiasmo pela vida (A *entrevista*, 1966).

A estrutura de *A Entrevista*, baseada em entrevistas de mulheres sobre os dilemas caros à elas época, parece bastante inspirada no livro *Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan, que, embora só tivesse sido publicado no Brasil em 1971, não deve ter havido dificuldade para Solberg ter acesso antes, já que entre 1961 e 1963, recém casada, estava morando com o marido nos Estados Unidos.<sup>4</sup>

Em recente entrevista que fiz com Helena Solberg<sup>5</sup>, ela admite ser provável ter lido *Mística feminina* no original, antes de ter sido traduzido no Brasil. Ter lido Friedan e também Simone de Beauvoir, a quem entrevistou em 1960 no Rio de Janeiro, foi muito importante para sua consciência feminista:

Quando a Simone de Beauvoir esteve aqui, eu trabalhava

4 Em 1971, a cineasta, junto com a família muda-se novamente para os Estados Unidos, país de origem do marido, retornando ao Brasil definitivamente somente em 2003 (TAVARES, 2014).

5 Entrevista realizada presencialmente em 10/08/2015.

no Jornal O Metropolitano, um jornal de estudantes, Cacá [Diegues} era o diretor. (...) Foi engraçado porque eu confessei pra Simone que eu havia lido o livro dela, mas eu não tinha digerido direito, porque ele era difícil demais para mim. Mas ela foi uma graça e acabou que ela acabou me entrevistando. Ela estava mais curiosa de saber como era a condição da mulher aqui no Brasil. Então, como lhe disse, já havia esse interesse de eu entender a minha própria condição e isso me levou a querer fazer essa investigação com as pessoas em volta de mim, com as pessoas que eu conhecia, minhas amigas. E eu fui entrevistá-las (SOLBERG, em entrevista realizada em 2015).

Para escrever *Mística feminina* entre 1957 e 1962, Friedan inicialmente conversou com cerca de duzentas colegas de colégio, quinze anos após a formatura. Em seguida, com mais oitenta mulheres em crise. A autora estadunidense buscava respostas para sua inquietação pessoal:

De início, senti uma dúvida sobre a minha própria vida de esposa e mãe de três filhos pequenos, que com algum remorso e, portanto, meio tolhida, usava capacidade e conhecimentos em trabalho que me afastava de casa. (...) Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina (...). Mas o quebra-cabeças só começou a encaixar-se quando entrevistei mais profundamente, por duas horas de dois em dois dias, oitenta mulheres que se encontravam em momentos críticos de sua vida – jovens de curso secundário e universitárias, enfrentando ou fugindo à interrogação: “quem sou eu?”; jovens esposas e mães, para quem, se a mística era correta, não deveria existir dúvidas e que, por conseguinte, não sabiam que nome dar ao problema que as perturbava (FRIEDAN, 1971, p.11-12).

A hesitação que sentimos nos depoimentos do filme corresponde ao que Friedan se refere ao falar das mulheres que entrevistou: “não sabiam que nome dar ao problema que as perturbava”.

Após os primeiros depoimentos em *A Entrevista*, quando a futura noiva já está pronta e sai do quarto para ir à rua, o filme faz a abertura, com a entrada do título e dos créditos, sob sons seguidos de choro de uma criança, uma reza em latim, vozes de mulheres e crianças cantando “Parabéns a você” e, por fim, uma tenebrosa voz de bruxa, como a assustar as crianças das várias fotos e as diferentes bonecas ao longo da cena. Em seguida, vemos a fachada de um colégio tradicional, fotos de colegas de classes, freiras em seus hábitos, crianças na primeira comunhão. Ao longo da sequência, as fotos revelam crianças cada vez maiores. Das fotos das crianças, surge o que seria uma delas já adulta – é a protagonista do filme, a moça a se casar andando

nas ruas do bairro, sob cujas imagens ouviremos os depoimentos em *off* de mulheres meio confusas tentando se equilibrar no impasse entre certa insatisfação pessoal e o papel ao qual a sociedade insistia em que deveriam se realizar: o de mãe e esposa. Como diz Friedan:

Cada dona de casa lutava sozinha com ele [o problema], enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “é só isto?” (FRIEDAN, 1971, p. 17).

No único depoimento sincrônico, ao final de *A Entrevista*, Glória Solberg diz, desfazendo-se do figurino de noiva, que não romantizava o casamento: “tinha que fazer aquilo porque não era mais possível”. E titubeia:

Evidentemente que eu sinto uma série de incoerências em minha vida, eu resolvi quase que aceitar minha ambiguidade e minha incoerência em determinadas coisas, porque muitas vezes eu reconheço que não consigo agir exatamente do jeito que devo. Tenho impressão de que nesse ponto há um mínimo de lucidez em relação à própria incoerência e da própria ambiguidade (*A entrevista*, 1966).



Figura 2: A entrevista: Glória Solberg se desfaz do figurino de noiva.

“Ambiguidade” é sua última palavra. A partir daí, sua voz é silenciada, a vemos gesticulando ainda por breves instantes, sua voz é substituída por uma masculina, assertiva, segura, sob fotos de multidões numa praça, cartazes e faixas com palavras de ordem. Diz a voz em *off*:

Apoiada pelas entidades femininas Maf e Camde<sup>6</sup>, realizou-se em março de 1964, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart, a primeiro de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo (A *entrevista*, 1966).

Voltando à imagem de Glória gesticulando com as mãos e os lábios, mas sem voz, alternada com imagens da Marcha e do golpe, ouvimos um discurso já do governo militar. A voz da protagonista reaparece, com trechos inaudíveis. A voz não é sincrônica e ela reaparece roendo as unhas, assustada – sua última imagem no filme:

Eu acho que a política deteriora um pouco o homem, é um negócio muito construído. Em certo sentido, eu sou muito idealista... [*algo ininteligível*] muito mais puro, muito mais naturais... Nem animais, entendeu? (A *entrevista*, 1966).



Figura 03: A entrevista: Glória Solberg roe as unhas enquanto escutamos sua voz titubeante em *off*.

A cena destoa do filme até ali. A mulher vai perdendo a voz, seu discurso fica

6 CAMDE: Campanha da Mulher pela Democracia, instituição carioca. MAF: Movimento de Arregimentação Feminina, instituição paulistana.

confuso, ininteligível: tresloucou-se? Não sabe pensar, desenvolver um raciocínio? Não tem nada articulado a dizer? As falas das tantas mulheres até ali foram só tagarelice, palavras ao léu? O filme pretendia, afinal, responsabilizar a incoerência da mulher pelo retrocesso político no país? Por outro lado, há de se considerar que os acontecimentos históricos eram muito recentes, as interpretações dos fatos ainda não tinham distanciamento suficiente.

Como se entende hoje, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi uma série de manifestações que se espalhou pelo país, ajudando a calçar o golpe de 1964. A primeira delas reuniu mais de 500 mil pessoas no centro da cidade de São Paulo em protesto, em nome da democracia, contra o discurso progressista do presidente João Goulart realizado na semana anterior.

Por muitos anos, acreditou-se no protagonismo das mulheres na condução ao golpe. No entanto, segundo a historiadora Solange Simões (1985), as campanhas femininas foram patrocinadas: “Aqueles homens, empresários, políticos ou padres apelavam às mulheres não enquanto cidadãs, mas enquanto figuras ideológicas santificadas como mães”, diz a autora (SIMÕES, 1985, p. 39). Com a reivindicação das mulheres, a intervenção militar estaria legitimada para atender a uma reivindicação que passava a ser da sociedade.

A conversa que o filme propunha também era muito nova, eram segredos guardados a sete chaves, eram tabus dos quais não se falavam. As incertezas, dúvidas e insatisfações das mulheres em relação aos seus papéis eram inevitáveis. Entretanto, ao final do filme, a tentativa de Glória Solberg de se autodefinir, em meio à nossa cultura patriarcal, parece tê-la tornado representante de uma categoria responsável pela recente tragédia política que sucumbia o país.

Historicamente, a linguagem segue regras de acordo com o sexo de quem fala, “existem tabus em relação à fala”, como afirma Norma Telles, apoiando-se em Jeanne-Marie Gagnebin:

A mulher não deve fazer afirmações, deve se restringir a sugestões, deixando ao interlocutor a possibilidade e recusa. Na maioria das vezes, deve concordar. Há também entonações que são tidas como femininas e estas são as que expressam submissão, surpresa, incerteza, busca de informações ou mesmo um entusiasmo ingênuo (TELLES, 2012, p. 62-3).

Telles se refere ao que norteava o senso comum e o pensamento da ciência do século XIX, que designavam os limites das mulheres e delimitavam seus espaços.

A não afirmação social da mulher se repetiria na sua não

afirmação pela palavra. Deste mesmo conjunto de ideias deriva-se a noção de que a mulher não tem nada a dizer, ao menos, nada que seja importante e, em consequência, que não sabe pensar. A contrapartida desta figura muda e silenciosa seria a fofqueira e a tagarela que, como se sabe, também não dizem nada (TELLES, 2012, p. 63).

Em *A entrevista*, as falas das mulheres em *off* não são questionadas, mesmo que igualmente confusas e contraditórias como as de Glória no final do filme – por que estão em seu lugar social, ocupando o que se espera do universo feminino, falando de suas impressões sobre seu papel na sociedade, seja na esfera privada ou pública? Mas Glória ousou falar de política, colocou-se fora de lugar. O resultado foi a desautorização de sua palavra. A partir disso, sua voz é substituída pela masculina que diagnostica a nova situação do país. Voz, diga-se, segura, equilibrada e pausada, o que, afinal, espera-se da voz masculina.

O que motivou Helena Solberg a interpretar assim as incertezas da fala de Glória, insinuando sua responsabilidade indireta, ao representar uma categoria que teria conduzido o país a um dos períodos mais tenebrosos de nossa história? O filme foi feito apenas dois anos após o golpe, o que pode explicar a prematuridade na interpretação dos fatos históricos, que poderia, de fato, atribuir grande peso da participação daquelas mulheres manobradas rumo ao golpe. Mas como não considerar que a forma ambígua e titubeante da única entrevistada que assume sua identidade ao falar de impressões gerais e pessoais, sobretudo para um filme, era provavelmente a única maneira possível de expressão feminina naquele momento?

Helena Solberg diz que às vezes pensa que poderia ter feito um final diferente em *A entrevista*, sem inserir a menção ao golpe, já que o filme já teria se resolvido antes. Sua justificativa é mais de ordem fílmica, mas também confirma interferência das interpretações da época:

Na verdade, [os filmes] são também documentários daquilo que você era, quem você era e como percebia a realidade. Eu acho que naquela época nós estávamos tão tomados pela coisa do golpe militar e aquela coisa da organização das mulheres que foram para a rua defender o golpe... Eu vi uma ligação de tudo aquilo, todos aqueles depoimentos, aquela confusão mental... Acho que ela [a cena] foi feita, filmicamente, meio tosca. Eu não tinha o material que eu queria usar, eu precisava terminar o filme e aquilo ficou como uma coisa ligada ali que não... Essa é minha impressão hoje (...), Achei que eu podia acabar muito bem com a noiva, quando ela tira o véu e diz “eu acho que estou começando a ter um pouco mais de lucidez sobre minhas próprias ambiguidades”. Eu acho aquilo muito forte (SOLBERG, em entrevista em 2015).

Nesse que, certamente, é o primeiro documentário brasileiro a abordar a classe média alta – a mesma classe da diretora –, tem-se um documento de enorme valor de seu pensamento nos meados dos anos 1960. Vale enfatizar que as críticas ao patriarcalismo só se manifestariam mais explicitamente a partir dos anos 1970, no calor do movimento feminista da segunda onda<sup>7</sup>. O filme de Solberg se antecipa e associa a essa temática uma proposta estética original, longe do tom doutrinário predominante dos primeiros documentários do chamado cinema moderno brasileiro. As falas dos tantos depoimentos revelam uma pluralidade de opiniões e valores – estão lá, inteiras em suas contradições, sem explicações diretas, sem conduzir o espectador a uma só verdade. Isso não é nada pouco relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960.

É possível que a própria cineasta não tivesse noção do seu pioneirismo ao dar voz àquelas mulheres no Brasil, ouvindo-as sem julgamento, deixando o filme livre para cada espectador, numa época que canonizou documentários que eliminavam qualquer fresta de imprecisão, utilizando a voz *off* como recurso para reconduzir aos trilhos o menor desalinhamento do discurso. Seu filme destoa de tudo que se fez até ali. Contudo, ao calar a mulher na cena final, legitimando a voz masculina que diagnostica autoritariamente a situação política do país, deixa curiosidade em relação às motivações dessa decisão.

Como se sabe, Solberg seguiu com a temática marcadamente feminista em seus filmes seguintes, realizados nos Estados Unidos pelo grupo que fundou, o International Women's Film Project, constituído somente por mulheres. Com o coletivo, ela realizou, dentre outros, *The emerging woman/A nova mulher* (1974), *The double day/A dupla jornada* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977).

Em documentários recentes dirigidos por mulheres e que, assim como *A entrevista*, abordam o período da ditadura, a voz masculina continua sendo a última, a definitiva? Quando essa voz intenciona inibir a voz feminina, como reage a diretora? Nos 47 anos que separam *A entrevista* de *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, muitas anáguas rolaram, muitas questões caras às mulheres dos anos 1960 estão dissolvidas hoje, embora o cotidiano demonstre o quanto somos um país violentamente sexista. Mas, sim, é inegável que demos passos.

*Os dias com ele* é um documentário de longa-metragem. Sob o pretexto de recuperar certa história do Brasil, a partir da história do pai Carlos Henrique

<sup>7</sup> A primeira onda do feminismo é motivada pelos direitos civis das mulheres, em especial o direito ao voto. Com esse direito conquistado por muitos países na primeira metade do século XX, a segunda onda se volta para contestações ao modelo de feminilidade que naturalizava o papel subalterno da mulher na sociedade, tendo seu ápice na década de 1970. Atualmente, estamos sob a terceira onda, que questiona a tentativa de se referir a todas as mulheres de forma igualitária, reivindicando-se que sejam consideradas classe, etnia, e sexualidade. Ver mais em Cavalcante; Holanda, 2013.



Escobar, comunista vítima das atrocidades da ditadura, a diretora quer explorar sua própria história de filha que teve pouco contato com o pai. O filme se torna uma tensa negociação entre filha e pai.

Diante de um pai-mito, referência da esquerda brasileira, intelectual autodidata, poeta, dramaturgo, no alto de seus 80 anos de idade, a diretora, marcada pela ausência do pai na sua história pessoal, tenta se equilibrar na voz cambaleante e insegura de seus vinte e poucos anos. A sinceridade de Carlos Henrique, permeada por profunda sensibilidade de um homem decepcionado com seus pares, é comovente em alguns momentos, quando diz: “Minha única felicidade foi ter encontrado os gatos” ou “Tive má impressão das pessoas”. Por outro lado, a assertividade e o autoritarismo de sua fala são duros com a autonomia da filha, como se tentassem deslegitimar seu lugar de diretora.

Não é por sua fala ser mais frágil, hesitante, cheia de dúvidas, que Maria Clara Escobar se retrai. Ao longo do filme, vemos uma conquista gradual de seu espaço. À medida que conhece as regras e os elementos do jogo que vai sendo posto, ela passa a tirar proveito de seu lugar. Desde as primeiras cenas, o pai já impõe sua autoridade, orientando como devem ser feitas as perguntas a ele e, adiante, questionando o rumo que a diretora está tomando. Usando mais cortes no início, recurso de seu poder de diretora para conter o [poder] do pai, Maria Clara passa a explorar o ímpeto autoritário de Escobar dando corda à sua performance de diretor no filme alheio.

Se em *A Entrevista*, a voz masculina, assertiva, insinua que o desastre histórico-político brasileiro deve-se às incoerências e ambiguidades das mulheres, em *Os dias com ele* o pai encarna a mesma autoridade masculina/intelectual que, historicamente, inibe e oprime a mulher.

O assunto central do filme de Maria Clara não é diretamente sobre a posição da mulher na sociedade, como no filme de Solberg. No entanto, não se pode negar: há um universo de experiência especialmente forte vivida por esse grupo na sociedade e traços dessa manifestação nos filmes são bem prováveis.

A negociação por espaço em *Os dias com ele* é constante. A cena que talvez mais ilustre a resistência da diretora diante do poder do pai é a que ele se recusa a sentar na cadeira e ler o texto em que foi decretada sua prisão, como havia pedido a filha. Depois de tenso embate travado com suas vozes em *over* e a imagem da cadeira desocupada, ela própria senta-se, ocupando o espaço vazio, e lê, fincando pé na sua proposta inicial, resistindo à resistência do pai. Ela não o convenceu por argumentos racionais, mas mostrou que, como diretora, tem outros poderes.



Figura 4: *Os dias com ele*: o pai se recusa a sentar na cadeira do cenário planejado pela diretora-filha. Ao fim do embate, a diretora ocupa a cadeira.

Em *A entrevista* é possível verificar a autorreferencialidade já se insinuando, embora não tão explícita: as mulheres entrevistadas são amigas ou conhecidas da diretora; os problemas levantados também lhe pertencem; as fotos e bonecas são do seu próprio universo; no final, a auto-inscrição, quando a diretora aparece na tela entrevistando a cunhada. Entretanto, há certo recuo pessoal sobre o objeto tratado; a narrativa não comporta a figura da diretora tanto física quanto subjetivamente. É possível que a urgência e o ineditismo do assunto abordado exigissem esse recuo.



Figura 5: *A entrevista*: Helena Solberg autoinscreve-se em cena ao entrevistar sua cunhada Glória Solberg.

Diferentemente, em documentários recentes que tocam o período da ditadura brasileira, as diretoras participam diretamente da narrativa de seus filmes que, em geral, dão luz a personalidades que viveram aquele momento de forma intensa. Além de *Os dias com ele*, podemos brevemente citar *Diário de uma busca*

(2010), de Flávia Castro; *Uma longa viagem* (2011), de Lúcia Murat; *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz. Todos esses filmes partem do ponto de vista da diretora, a autorreferência é explícita, o que é narrado passa pela experiência direta das diretoras.

Se no primeiro período dos documentários tratados neste artigo, a diretora não se expunha diretamente, no período atual a voz das diretoras está em primeiro plano e não se retrai diante da voz masculina. Possivelmente, as bandeiras encampadas pelo feminismo dos anos 1960/70 já se encontram mais diluídas nos moldes de vida urbana, encorajando o caráter explicitamente autobiográfico em documentários recentes dirigidos por mulheres.

Se as narrativas trazidas pelos documentários atuais, como em *Os dias com ele*, buscam preencher uma lacuna na história política brasileira, é certo que também estejam preenchendo certa lacuna pessoal deixada pelas documentaristas anteriores. Ou seja, não se trata somente de uma busca da história perdida, mas de uma busca também de si, de um espaço nem sempre ocupado.

### Referências Bibliográficas

- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CAVALCANTE, A; HOLANDA, K. “Feminino Plural: história, gênero e cinema”. In: BRAGANÇA, M; TEDESCO, M (orgs). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 134-152.
- FRIEDAN, B. *Mística feminina*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1971.
- HOLLANDA, H. B. (org). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989.
- MOCARZEL, E. *Ana Carolina Teixeira Soares*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.
- SIMÕES, S. *Deus, Pátria e Família: As mulheres no golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1985.
- TAVARES, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.
- TELLES, N. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil –Século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado em História Cultural. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

#### **Entrevista**

SOLBERG, H. Depoimento. [10 de agosto, 2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

#### **Referências filmográficas**

A ENTREVISTA. Helena Solberg, Brasil, 1966.

A OPINIÃO pública. Arnaldo Jabor, 1967.

CONGO. Arthur Omar, 1972.

DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, 2010.

OS DIAS com ele. Maria Clara Escobar, 2013.

LAVRA-DOR. Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968.

INDÚSTRIA. Ana Carolina, 1969.

NELSON Cavaquinho. Leon Hirszman, 1969.

THE EMERGING woman (*A nova mulher*). Helena Solberg, 1974.

THE DOUBLE day (*A dupla jornada*). Helena Solberg, 1975.

SIMPLESMENTE Jenny. Helena Solberg, 1977.

UMA LONGA viagem. Lúcia Murat, 2011.

MARIGHELLA. Isa Grinspum Ferraz, 2012.

submetido em: 06 09 2015 | aprovado em: 09 11 2015.