

A Falta que Elas Fazem*

A emergência feminina no cinema brasileiro contemporâneo

Emanuella de Moraes**

Resumo

Este trabalho pretende analisar a presença crescente de mulheres diretoras na cinematografia brasileira contemporânea – que aqui compreende desde o movimento denominado Cinema da Retomada até os dias de hoje. Focalizando a importância de um cinema feito por/sobre mulheres, uma minoria ainda subalternizada no que compete a poder e legitimidade, se procurará investigar como cada uma delas, ao tomar o lugar de fala e portar-se como o sujeito de suas próprias representações, tende a contribuir para o desmonte do discurso dominante inerente ao homem, e, portanto, fazer dos seus filmes espaços de criação de novos enunciados, feministas ou não, capazes de apreender o discurso habitual sobre o gênero e a sexualidade como um conjunto de proposições repetidas que adquirem a aparência de verdade.

Palavras-chave: Mulheres Diretoras; Emergência; Cinema Brasileiro Contemporâneo; Gênero; Sexualidade.

Abstract

This work aims to analyze the increasing presence of female directors in contemporary Brazilian cinematography, from the movement known as “Cinema da Retomada” up to today. Focusing on the importance of cinema made by and for women, a minority group still subordinate in terms of power and legitimacy, the paper seeks to investigate how they tend to contribute to dismantling the dominant male discourse once assuming the place of speech and behaving as the subject of their own representations. In doing so, their films become spaces for the creation of new expressions, feminist or not, capable of apprehending the habitual discourse on gender and sexuality as a set of repeated propositions that acquire the appearance of truth.

Keywords: Women directors; Emergence; Brazilian Contemporary Cinema; Gender; Sexuality.

* Trabalho apresentado no GT 3 - Subjetividade, Narrativas e Produção de Sentido do 8º CONECO/ XII Poscom PUC-Rio, outubro de 2015.

** Doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (2016) com período sanduíche no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (2015). Mestre pelo mesmo programa (2011).

Entre os estudiosos do cinema brasileiro contemporâneo, encontram-se, com certa frequência, referências ao número significativo de diretoras que surgiram a partir da segunda metade da década de 1990. Embora não se tenha aqui a pretensão de fazer um levantamento minucioso de todos os fatores que propiciaram a emergência das mulheres na criação cinematográfica, dois vetores principais não podem deixar de ser mencionados no que diz respeito às últimas décadas do século XX – eleito um século bastante conturbado, dada a quantidade extensa de eventos e transformações radicais, que fez ruir muitas das tradicionais estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais: em primeiro lugar, nessa época, desenlaces importantes se deram na produção cultural dominante, com a expressividade crescente de grupos minoritários, outrora silenciados, em que estavam incluídas as mulheres e que resultou em um salto do movimento feminista em âmbito mundial e nacional; em segunda instância, os anos pós-ditadura militar abriram caminho para um processo de redemocratização que alterou a cena brasileira, isto é, para transformações sociopolíticas que provocaram muitas mudanças na conjuntura cultural – em que, durante o longo período que marcou a ditadura, se observava o cerceamento da liberdade de expressão e dos direitos das “minorias” que tentavam buscar visibilidade e legitimidade, como os grupos feministas – e, por conseguinte, no panorama cinematográfico do país.

Algumas revoluções sociais marcaram de maneira notável o século passado, entre as quais chama a atenção aquela que resultou no papel maior desempenhado pelas mulheres nas sociedades ocidentais desenvolvidas. “A partir da década de 1960, começando nos EUA, mas espalhando-se rapidamente pelos países ricos do Ocidente e além, nas elites de mulheres educadas do mundo dependente – mas não inicialmente, nos recessos do mundo socialista –” há que se lembrar que “a entrada em massa de mulheres casadas [...] no mercado de trabalho e a sensacional expansão da educação superior formaram o pano de fundo [...] para o impressionante reflorescimento dos movimentos feministas” (HOBSBAWM, 1995: 305-306). É verdade que estes não significaram uma transformação imediata da situação das mulheres, contudo, graças a eles, o mundo ocidental começava a dar indícios de mudanças relevantes nos papéis femininos outrora desempenhados, nas convenções sociais que determinavam os lugares a serem ocupados pelas mulheres e nas expectativas delas sobre si mesmas. Embora os movimentos feministas tenham se vinculado em princípio, por razões diversas, ao ambiente da classe média dita educada, “é provável que na década de 1970, e sobretudo na de 1980, uma forma política e ideologicamente menos específica de

consciência feminina se espalhasse entre as massas do sexo (que as ideólogas agora insistiam que devia chamar-se ‘gênero’)” (HOBSBAWM, 1995: 306).

O feminismo no Brasil

Enquanto nos Estados Unidos e em boa parte da Europa Ocidental o proeminente reflorescimento dos movimentos feministas deu-se a partir de 1960, no Brasil tal fenômeno só pode ser vivenciado mais tarde, haja vista que nesta década o país sofreu um golpe militar que instaurou uma longa ditadura, que logo nos primeiros anos, em especial por meio do Ato Institucional n. 5 (AI-5), impôs grande censura aos grupos sociais e movimentos culturais contrários ao governo autoritário. Não obstante, “foi no ambiente do regime militar e muito limitado pelas condições que o país vivia na época, que aconteceram as primeiras manifestações feministas no Brasil na década de 1970” (PINTO, 2010: 16). O posicionamento contra o regime em questão e o engajamento político das mulheres, de algum modo, colocaram em xeque o papel secundário relegado ao gênero feminino na sociedade tradicionalmente comandada por homens. Por esta razão, os militares viam com grande receio “qualquer manifestação de feministas, por entendê-las como política e moralmente perigosas” (PINTO, 2010: 16-17).

Conforme o tempo passava, apesar da inegável coerção do governo autoritário à liberdade de expressão de muitos grupos feministas que lutavam por mudanças – obrigando muitos destes a irem para a clandestinidade, o exílio, que culminou no contato, por exemplo, com o feminismo europeu –, algumas relevantes conquistas em âmbito mundial davam impulso ao feminismo brasileiro, a exemplo da promulgação por parte da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1975, dos próximos dez anos como a década das mulheres, que inspirou neste mesmo ano, no Brasil, uma importante semana de debates intitulada “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”, patrocinada pela ONU. Assim, na década seguinte, em especial com o fim da ditadura militar, os movimentos feministas adquiriram significativa expressão política e notável visibilidade social:

Com a redemocratização dos anos 1980, o feminismo no Brasil entra em uma fase de grande efervescência na luta pelos direitos das mulheres: há inúmeros grupos e coletivos em todas as regiões tratando de uma gama muito ampla de temas – violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, opções sexuais [...] (PINTO, 2010: 17).

O período político conhecido como redemocratização possibilitou, entre outras coisas, que o feminismo mobilizasse as mais diversas mulheres, outrora apartadas, em torno de temas e direitos que lhes eram comuns. A disseminação da luta por questões levantadas por elas criou um ambiente propício em favor da (re)abertura e efervescência cultural no Brasil – que, aliás, permitiram às mulheres participar de maneira mais ativa da produção simbólica nacional, e, conseqüentemente, da cinematografia brasileira.

A emergência de mulheres diretoras

O crescimento da participação feminina no cinema brasileiro não se deu de maneira rápida, e nem poderia, haja vista que o país estava se recuperando das desilusões e descaminhos plantados pelo regime militar. Nessa conjuntura, Fernando Collor de Melo foi o primeiro presidente eleito de forma democrática, através de eleições diretas, após a ditadura militar. Durante o seu tumultuoso mandato, iniciado em 1990, se envolveu com lavagens e desvios de dinheiro público, confisco de contas bancárias, privatizações de empresas estatais, cortes de verbas públicas para a cultura, entre outras medidas e escândalos, agravando a situação de um país que já se encontrava bastante prejudicado e culminando na sua destituição do cargo por *impeachment* em 1992. Neste cenário caótico, como lembra Lúcia Nagib, pode-se dizer que os dois primeiros anos da década de 1990 estão entre os piores do caminho trilhado pelo cinema brasileiro: “Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002: 13). O presidente, alinhado aos ideais neoliberais dominantes, com a extinção da Fundação do Cinema Brasileiro, Concine e Embrafilme, suprimiu as principais fontes estatais de financiamento e apoio à produção cinematográfica brasileira. “A ideia geral de Collor era aplicar o que considerava um ‘choque de capitalismo’ ao cinema, deixando-o entregue, do dia para a noite, às ‘leis do mercado’. Na prática, o que se assistiu foi a uma virtual paralisia da produção” (ORICCHIO, 2008: 139).

Naqueles primeiros anos da década de 1990, um número bem reduzido de filmes foi produzido e, menos ainda, exibidos no circuito comercial. O conjunto de medidas adotadas durante o governo de Collor deixou o cinema brasileiro em uma situação de considerável abandono, aproximando-o da paralisação total. Desse modo, “a constatação era que o cinema nacional se

mostrava incapaz de auto sustentação, precisando se valer de incentivos fiscais, como outros setores da economia” (ORICCHIO, 2008: 141). Para se ter uma noção mais precisa, “em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil”, confirmando o fato de que “o cinema brasileiro, desde o fim da Embrafilme, tornou-se mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto” (NAGIB, 2002: 13). Os filmes nacionais, durante o governo de Fernando Collor, sem incentivos e financiamentos por parte da máquina estatal e, assim, sem condições de serem produzidos e lançados, tinham praticamente desaparecido do imaginário da população e da imprensa. Todavia,

[c]om a saída de Collor, [...] em dezembro de 1992, [...] assumiu o vice-presidente Itamar Franco. Medidas emergenciais (como os concursos chamados de “resgate do cinema brasileiro”) se somaram às leis de incentivo fiscal, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, para tentar revitalizar o setor. As leis, basicamente, preveem desconto do IR para empresas interessadas em investir em produções nacionais. O artigo terceiro da Lei do Audiovisual também prevê incentivos às empresas estrangeiras, que podem descontar o imposto de renda sobre a remessa de lucros, caso invistam em filmes brasileiros. [...] Dessa forma, o modelo adotado após o “desmanche” de Collor foi o da renúncia fiscal. E é ele que subsiste até o momento, com seus pontos positivos e negativos (ORICCHIO, 2008: 140-141).

Durante o “mandato-tampão” de Itamar Franco ocorreu aquilo que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro” cuja “expressão ‘retomada’ [...] ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico, [...] longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes”, como elucida Lúcia Nagib (2002: 13). Na realidade, como atenta a própria autora, para alguns, o que se deu foi uma breve interrupção da atividade cinematográfica com a desativação da Embrafilme, logo restaurada por meio do rateio dos próprios recursos da extinta produtora, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Dessa iniciativa do governo, saiu parte da verba para a produção do filme que se tornou o símbolo da Retomada, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati. “Produção artesanal, Carlota foi rodado com poucos recursos e distribuído pela própria diretora, a atriz Carla Camurati, que fazia sua estreia na direção de longas-metragens, já com experiência em curtas” (ORICCHIO, 2008: 141). A concretização do filme foi possível graças ao fato de que a diretora conseguiu obter R\$ 100 mil no concurso de roteiros “Resgate do Cinema Brasileiro” e mais R\$ 400 mil em empresas patrocinadoras – estas, de olho na contrapartida do desconto no imposto de renda, tinham todo o interesse em financiar filmes nacionais. Nesse contexto, a produção cinematográfica no Brasil, depois de beirar a paralisação completa, ganhou maior impulso com o estabelecimento da captação de recursos via

leis de incentivos fiscais, o que permitiu realizá-la aos poucos no cenário cultural. Em verdade, “mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a despertar a atenção do público e da imprensa” (NAGIB, 2002: 14).

Nos primeiros anos da “retomada” do cinema nacional, muitas estratégias foram criadas para produzir, distribuir e exibir filmes, tendo em vista as grandes dificuldades orçamentárias que ainda rondavam um país recém-saído da interrupção quase total das atividades cinematográficas. Luiz Zanin Oricchio (2008) relembra, por exemplo, que o filme que marcou o início do Cinema da Retomada, anteriormente mencionado – *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* –, fez uso de alguns recursos criativos para burlar a precariedade do baixo orçamento para longa-metragem: planos fechados no que seriam cenas de multidões e utilização de materiais mais simples e baratos para compor os vestuários de luxo dos personagens do filme. Na perspectiva do autor, tal produção cinematográfica, que se configura como uma sátira a um episódio da história do Brasil – a vinda da família real para o país em 1808 –, ganhou a simpatia do público, na contramão de todas as expectativas da crítica e da imprensa especializada. Contudo, não se pode esquecer que “o Brasil de *Carlota Joaquina*, primeiro grande sucesso da retomada, é também uma miragem de um escocês pela qual se realiza uma interpretação inteiramente livre de um episódio histórico brasileiro” (NAGIB, 2002: 15), em que não havia um aprofundamento da busca pela compreensão da história “real” do país, tampouco existia uma preocupação com uma análise mais profunda dos rumos políticos trilhados pela sociedade brasileira. O longa-metragem de Carla Camurati possivelmente caiu no gosto popular pelo investimento na comédia, ironia e “trapalhadas” da família real portuguesa. Na época, o filme vendeu mais de um milhão de ingressos, um número considerado uma conquista e tanto. É verdade que se tentou interpretar de várias maneiras o sucesso imprevisto da obra fílmica: o desejo contido de debochar dos poderosos, tão presente no imaginário de um povo avesso à política; as interpretações cômicas de Marieta Severo, como a libertina e luxuriosa Carlota Joaquina, e de Marco Nanini, como o semi-idiota D. João VI; e o gosto nacional pela caricatura (ORICCHIO, 2008).

Chama a atenção o fato de um filme dirigido por uma mulher ter sido considerado o filme-símbolo do Cinema da Retomada, levando em conta que há algumas poucas décadas atrás as mulheres não ocupavam o lugar de sujeitos que filmam na historiografia do cinema brasileiro, sobretudo em se tratando de longas-metragens. Entretanto, conforme as análises de Lúcia Nagib (2002), muitos diretores e diretoras que, no princípio dos anos de 1990, estavam restritos à criação

de curtas-metragens, a partir de 1994 conseguiram se lançar na carreira de produção de longas, tendo alguns destes se tornado bastante reconhecidos no âmbito cinematográfico nacional. De acordo com a autora, ainda que nesse período tenha havido projetos mal sucedidos e filmes que nunca saíram do papel, nada disso apaga o furor criativo de meados de 1990, por tanto tempo reprimido e finalmente anunciado através de uma rica pluralidade no âmbito da sétima arte:

Não apenas porque estreantes no longa-metragem, como Tata Amaral, Beto Brant, Rosane Svartman, Eliane Café, Fabrícia Alves Pinto, Toni Venturi, Eduardo Caron, Mirella Martinelli, Monique Gardenberg, Bia Lessa, Dany Roland, encontram-se em pé de igualdade com veteranos, como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichenbach, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni, Walter Hugo Khouri, Neville d'Almeida, Domingos Oliveira, ou com uma geração intermediária, como Walter Salles, Murilo Salles, André Klotzel, Sérgio Bianchi, Guilherme de Almeida Prado. Mas também porque o Brasil se mostra, em sua geografia ampla, para além do eixo Rio-São Paulo [...] (NAGIB, 2002: 14).

Graças à “retomada” do cinema nacional, que diz respeito ao período compreendido entre 1995 e 1998¹, a sociedade brasileira viu a oportunidade de deixar para trás um longo período histórico de asfixia cultural, desvencilhando-se pouco a pouco da herança estéril da censura, do bloqueio austero da criatividade e das amarras quase insolúveis do imaginário dominante – alinhado a questões como machismo, sexismo, racismo, entre outras. Exatamente nesse ambiente simbólico, cada vez mais ressignificado por novas formas de expressão e novos protagonistas, a participação feminina na cinematografia brasileira adquiriu visibilidade crescente. Como bem destaca Luciana Corrêa de Araújo (2005), no decorrer dos anos de 1990 se somaram 36 longas-metragens realizados por mulheres. E, segundo observa Lúcia Nagib (2002), o fenômeno inesperado da explosão do número de diretoras – se comparado à quantidade significativamente superior de cineastas homens – deu-se na segunda metade da década. Aliás, “a prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor” (NAGIB, 2012: 19). Daqui em diante, ou seja, do movimento conhecido como Cinema da Retomada até os dias de hoje, as mulheres não pararam mais de realizar filmes, salvo em alguns períodos de crise na cinematografia brasileira, que atingiu a todos, a exemplo de um momento cultural pouco fecundo no país com a desvalorização do real, em 1999. Nas palavras de Helena Solberg², tomadas em depoimento por Lúcia Nagib (2002: 14),

“o número de mulheres produtoras e diretoras de longa-metragem é [hoje] um fenômeno inusitado e maravilhoso”.

Fragmentos de um presente

Embora as mulheres tenham sido historicamente subalternizadas pelas narrativas ocidentais clássicas e permaneçam sendo alvo de subjugação, preconceito e dominação que resultam de novas formas de sobrevivência do poder patriarcal, não se pode perder de vista que, “às vezes, a irreconhecibilidade mesma do outro provoca uma crise nas normas que governam o reconhecimento”² (BUTLER, 2009: 40), acirrando, por exemplo, a crescente emergência de “contranarrativas femininas”, fundadas a partir da voz das próprias mulheres, isto é, ditas por elas sobre si mesmas, na cinematografia brasileira contemporânea – que aqui diz respeito aos filmes produzidos de 1995 para cá, ou melhor, do movimento denominado Cinema da Retomada até os dias de hoje. No papel de cineastas, desempenhado quase sempre por homens, as mulheres têm a possibilidade de contar versões diferentes que ofereçam formas de resistência às tradicionais imagens e discursos fílmicos que lhes constituem enquanto gênero e sexo enrijecidos, visto que “o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação” (LAURETIS, 1993: 99). Contudo, o fato de as mulheres falarem por si mesmas no âmbito cinematográfico não lhes garante de imediato a ruptura com as formas convencionais de representação do feminino. A esse respeito, Ann Kaplan (1995) lembra que as teóricas francesas, influenciadas por Lacan, enfocam a linguagem e o fato de a linguagem, enquanto ferramenta primordial para o desenvolvimento e organização do meio social, possuir um viés intrínseco ao homem. “Consequentemente, se a linguagem é por definição ‘masculina’, as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas” (KAPLAN, 1995: 136), podendo tornar-se cúmplices de certas narrativas do feminino configuradas na lógica dominante e repetir a história dita oficial responsável por lhes impor diversas formas de opressão:

Usando a distinção feita por Lacan entre o mundo do imaginário (visto como pré-linguístico) e o mundo do simbólico (a ordem baseada na linguagem), elas sustentam que as mulheres foram obrigadas a encontrar seu lugar dentro de um sistema linguístico essencialmente estranho que, linear e gramaticalmente, ordena o simbólico, o superego e a lei. As mulheres defrontam-se com uma contradição real: se permanecem em silêncio, diz Xàviere Gauthier, “ficarão fora do processo histórico. Mas, se começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história

subjugadas e alienadas; é uma história com a qual, falando logicamente, seu discurso deveria romper” (KAPLAN, 1995: 136).

Certa ou errada a proposição, o que interessa mesmo é a possibilidade de as mulheres assumirem sua voz, tomando o lugar de fala; portarem-se como o sujeito de suas próprias representações, rasurando o posto de objeto que lhes foi delegado ao longo do tempo; e contribuírem para o desmonte do discurso dominante inerente ao homem, fazendo dos seus projetos artísticos espaços de criação de novos enunciados – “paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa” (LAURETIS, 1994: 209) ou um conjunto de proposições repetidas que adquirem a aparência de verdade. Para cada mulher posicionada no lugar de sujeito social, diante da dificuldade de se articular e se expressar através de si mesma, sem as amarras e alienações típicas de um ambiente simbólico marcadamente controlado pelos homens, possivelmente resta, conforme assinala “Claudine Herrmann, [...] encontrar (e falar a partir dele) um espaço vazio, a terra de ninguém a qual ela pode pelo menos chamar de sua. [...] Ou, como Kristeva enfatiza, ‘estranhas à linguagem, as mulheres são visionárias, dançarinas que sofrem enquanto falam’” (KAPLAN, 1995: 136). Assim, a emergência feminina na produção cinematográfica brasileira, ainda que lhe ponha de frente com a complexidade de uma linguagem por tanto tempo desconhecida e inacessível, permitiu que as mulheres passassem do patamar de meros objetos filmados à condição de realizadoras e, por que não, controladoras de suas próprias imagens e discursos, podendo romper com a tradição dominante quando “apresentam imagens novas de mulheres que desmentem aquelas que o cinema comercial constrói a partir de sua posição patriarcal” (KAPLAN, 1995: 131).

O cinema de mulher, ou, melhor dizendo, o cinema feito por/sobre mulheres, estimula “[...] a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e ainda são –” (LINS; MESQUITA, 2008: 38) os objetos clássicos do cinema convencional; e, além disso, permite o questionamento do regime da “verdade” mediante o qual se estabelecem e se constroem novas verdades, motivadas pelo desejo de ser reconhecido pelo outro (BUTLER, 2009). No âmbito cinematográfico hegemônico – em que os homens se constituem (e são constituídos) como uma “maioria” que detêm o poder de representar os sujeitos – deve-se lembrar da maneira pela qual o vasto universo feminino é comumente confinado a normas e padrões preexistentes. Em outras palavras, nas narrativas cinematográficas mais habituais, em que o masculino fala sobre/pelo

feminino, em muito incomoda o fato de as mulheres serem representadas como “o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo” e, portanto, constituídas enquanto “o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem” (LAURETIS, 1993: 99), como se existissem somente enquanto uma residual extensão ou o contrário deles, ou seja, um outro que não é homem. Por tal razão, conforme destaca Teresa de Lauretis (1994), o conceito de gênero pensado como diferença sexual encontrava-se no centro da crítica da representação e da releitura de narrativas culturais articuladas por teóricas da segunda geração do movimento feminista.

Muitas teóricas feministas tentaram investigar o papel cumprido pelas formas artísticas – entre as quais se encontra o cinema – na expressão de questões relacionadas ao gênero inscrito (e reduzido) na diferença sexual. Flitterman e Barry, por exemplo, analisadas por Ann Kaplan (1995: 57-58), afirmam que “uma arte feminista radical deveria incluir uma compreensão de como as mulheres são constituídas na cultura” e defendem “uma estética planejada para subverter a produção da ‘mulher’ como mercadoria”, coincidindo com o pensamento de Claire Johnston e Laura Mulvey no que estas destacam que, para ser feminista, o cinema deveria ser “contracinema”. Nessa perspectiva, somente a reflexão e olhar críticos por parte das mulheres que participam da produção simbólica, capazes de identificá-las como alvos constantes de uma ideologia patriarcal que tem todo interesse de representá-las confinadas à diferença do homem, permitirá que novas imagens femininas se construam no seio social, através de ferramentas artísticas que outrora (só) foram utilizadas para legitimar tal ideologia. Com base nisso, a (des)construção das questões pertinentes ao gênero feminino pode ocorrer por meio do mesmo aparato ideológico que há muitos anos serviu para fixá-lo, reduzi-lo e naturalizá-lo: o cinema.

De um modo geral, as mulheres foram historicamente afastadas dos meios de produção e difusão de imagens fílmicas, embora nunca tenham deixado de funcionar como (principal) fonte de inspiração para muitas histórias mostradas na grande tela. Na mira do olhar masculino hegemônico, elas foram, e ainda são, por vezes, representadas a partir de preconceitos e estereótipos, desprovidas de subjetividades e singularidades. Todavia, quando elas se envolvem na atividade de fazer cinema (que se caracteriza ainda como um cinema de “minoria”), podem reinventar suas próprias formas de enunciação, empoderar narrativas, criar linguagens e definir valores sobre si. A possibilidade de as mulheres, quando/se alocadas no papel de realizadoras de filmes que abordam o feminino, investirem em outras formas de expressão do gênero e da sexualidade, atribuindo-lhes novos sentidos e repensando as velhas convenções, relaciona-se com

o fato de que o cinema, segundo as análises de Teresa de Lauretis (1993), funciona ao mesmo tempo como um aparato material e uma prática significadora em que os sujeitos sociais são constituídos, mas nunca esgotados.

As narrativas produzidas sobre corpos e mentes, que culminam na constituição dos gêneros e das sexualidades – que não preexistem nos indivíduos, isto é, são pós-discursivos – comumente se desdobram através de tecnologias sociais e/ou políticas. Por isso, Teresa de Lauretis (1994), ampliando o conceito de tecnologia social cunhado por Foucault – que, de forma bastante genérica, refere-se a um conjunto de técnicas e procedimentos constituídos e aplicados socialmente (através, por exemplo, da medicina, da pedagogia, da economia) que tem efeitos determinantes sobre a vida das pessoas, sobre seus corpos, identidades, desejos e práticas – apreende o gênero como um produto de representações e autorrepresentações mediadas por diferentes tecnologias sociais, como o cinema. Dessa maneira, “considerando o aparato cinematográfico como uma forma histórica e ideológica, a crítica propõe que os fatos relativos ao cinema e suas condições de possibilidade sejam compreendidos como ‘uma relação entre a técnica e o social’” (LAURETIS, 1993: 98), no intuito de enxergar o âmbito cinematográfico como um potente instrumento ou ferramenta discursiva implicada nas representações de sujeitos, ou seja, de homens e mulheres, ora reproduzindo os velhos padrões, ora produzindo novas formas de ser e pensar.

O suporte cinematográfico constitui o lugar da transformação, do impermanente, do reversível, da experimentação e, por que não, do questionamento. A mudança substancial na representação das mulheres, possivelmente, não se dará:

nem na exterioridade das relações estratégicas (ao poder) nem na interioridade dos estados de dominação, mas traçando uma linha de fuga ‘entre’ os dois, através das técnicas e dispositivos que impedem os estados de dominação de fecharem todo espaço de criação dos possíveis (LAZZARATO, 2004: 157).

Sendo assim, as novas visibilidades e dizibilidades produzidas sobre/por mulheres (minorias ainda subalternizadas) podem, na contemporaneidade, conhecer sua transformação mais profunda, por um lado, tirando o foco da ocupação do poder dominante pelas mulheres, isto é, da passagem das margens ao centro, que, aliás, não colocaria um fim às instâncias de dominação; por outro, atentando o olhar para a potência revolucionária das tecnologias sociais, que, como o cinema, permanecem sempre abertas à emergência dos devires-minoritários, dos devires-mulheres.

Notas

¹ Cineasta que ficou conhecida no Brasil especialmente pelo documentário Carmem Miranda: *Banana is my Business* (1995) – longa-metragem que ganhou os prêmios de melhor filme pelo júri popular, da crítica e o especial do júri no Festival de Brasília. A diretora, carioca nascida no ano de 1942, morou durante muito tempo na cidade de Nova York, firmando-se como produtora e diretora de documentários tanto no Brasil quanto nos EUA. De volta ao Brasil, desde meados de 1990, realizou seu primeiro longa-metragem de ficção *Vida de Menina* (2004), adaptação do livro de Alice Dayrell Caldeira Brant.

² “A veces, la irreconocibilidad misma del otro provoca una crisis en las normas que gobiernan el reconocimiento” (BUTLER, 2009, p. 40).

Referências

- ARAÚJO, L. C. Retrospecto em fragmentos. In: CAETANO, D. (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- BUTLER, J. Dar cuenta de sí mismo – Violencia ética y responsabilidad. In: _____. *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- CAMURATI, C. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*. Brasil: 1995. 100 minutos.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAURETIS, T. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.1, n. 1, p. 96-122, 1º semestre 1993.
- LAZZARATO, M. Política da multiplicidade. In: LINS, D.; PELBART, P. P. (org.). *Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, L. Z. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, F. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- PINTO, C. R. J. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.
- SOLBERG, H. *Vida de menina*. Brasil: 2004. 118 minutos.
- _____. *Carmen Miranda – Banana is my Business*. Brasil: 1995. 91 minutos.