



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

LUANA ARAÚJO DE FRANÇA

**Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo
feminino em *A árvore de Marcação*, de Jussara Queiroz**

NATAL – RN

2017

LUANA ARAÚJO DE FRANÇA

**Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo
feminino em *A árvore de Marcação*, de Jussara Queiroz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia, pela linha de pesquisa Estudos da Mídia e Produção de Sentido.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kenia Beatriz Ferreira Maia

NATAL – RN

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

França, Luana Araújo de.

Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em *A árvore de Marcação*, de Jussara Queiroz / Luana Araújo de França. - 2017.
109f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia. Natal, RN, 2017.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kenia Beatriz Ferreira Maia.

1. Mulher no cinema. 2. Jussara Queiroz. 3. Protagonismo feminino. 4. Teoria feminista do cinema. I. Maia, Kenia Beatriz Ferreira. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791.233:141.72

FOLHA DE APROVAÇÃO

LUANA ARAÚJO DE FRANÇA

Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em *A árvore de Marcação*, de Jussara Queiroz

Dissertação defendida em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Kenia Beatriz Ferreira Maia (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Prof.^a Dr.^a Maria Ângela Pavan
Examinadora Interna – PPgEM/UFRN

Prof.^a Dr.^a Nina Velasco e Cruz
Examinadora Externa – PPgCOM/UFPE

Dedico este trabalho a todas as mulheres que nasceram e viveram neste solo e fizeram história na política, na poesia, nas artes e cinema: Nísia Floresta, Clara Camarão, Auta de Souza, Jussara Queiroz, Celina Guimarães Viana, Dona Militana, Glorinha Oliveira e tantas outras. Dedico também às anônimas, professoras, mães, trabalhadoras, camponesas e donas-de-casa e as que hoje se esforçam para tornar possível o cinema potiguar.

AGRADECIMENTOS

Esses dois anos e meio foram de muito aprendizado. Um tempo tão fugaz para um longo caminho trilhado. Todas as dúvidas e angústias parecem infinitas, são fases que atormentam e iluminam. Uma busca que me pôs diante de um horizonte de tantas coisas ainda a aprender.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Kenia Maia pelos conselhos, leituras, paciência e pelas vezes que sentou ao meu lado para mostrar as possibilidades de melhora.

Às professoras e professores do PPGEM – UFRN, que estiveram em minhas bancas, acompanharam as mudanças e me aconselharam ao longo deste tempo.

À CAPES pelo financiamento da bolsa de pesquisa.

Aos meus pais, Carlos e Vilma e aos meus irmãos Gutemberg, Carol, Gustavo e Pedro pela tolerância, nas vezes que quebraram meus galhos e me aguentaram vagando em casa durante as madrugadas, pelas vezes que acordei de mau humor depois de noites insones.

Aos meus colegas da turma de 2015 pela companhia em sala de aula, nos corredores, conversas e por ouvir meus lamentos.

Aos meus amigos Hermínio, João Antônio, Helio, João Victor, Pipa, Victor, do ensino médio à graduação em Rádio e TV. Juntos fizemos nossos caminhos na comunicação, produzimos audiovisual e viajamos pelo país participando de festivais mostrando nosso documentário *São Inácio (ou o cinema do imaginário)*. Vimos que muitas histórias ainda precisam ser contadas e que o cinema brasileiro é possível.

A Paulo Laguardia por ter me cedido os filmes de Jussara Queiroz, sem essas cópias não seria possível fazer este trabalho.

À Jussara Queiroz, pelo exemplo de vontade, pela sua contribuição ao cinema brasileiro e potiguar.

À Iara Queiroz por ter me recebido em sua casa, mostrado memórias e trazido Jussara quando apresentei a primeira vez esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa discute a representação e protagonismo feminino no longa-metragem *A árvore de Marcação* (1987-1993), da diretora Jussara Queiroz. O protagonismo se dá em duas vias: através da trajetória da diretora, por ser considerada a primeira mulher a dirigir filmes no Rio Grande do Norte e as personagens observando sua participação na narrativa apresentada no filme. Para tanto, trazemos textos e debates relacionados às questões de gênero, atentando sobre como a discussão adentra os estudos da mídia e resulta na Teoria feminista do cinema, a qual debate a direção e protagonismo feminino nos filmes. O Cinema foi uma das principais mídias de massa durante o século XX, e, em conjunto à sua popularização, desenvolvimento de linguagem e mercado, tivemos mudanças fundamentais nas reivindicações e papéis femininos na sociedade, desencadeando a transformações nas formas de representação bem como apropriação da produção de filmes por mulheres que estivessem conectadas à nova realidade. Com isto, construímos um referencial de diretoras no cinema brasileiro, observando tais mudanças e protagonismos, trazendo nomes, temáticas e como estes filmes abordam a representação das mulheres e o universo feminino até o contexto da retomada, na década de 1990, quando há aumento substancial de mulheres na direção de filmes no país. Por último, focaremos na trajetória de Jussara Queiroz e sua obra, observando como a categoria da “mulher nordestina” atravessa tanto estereótipos como uma percepção e protagonismo feminino enquanto possibilidade a ser praticada.

Palavras-Chave: Mulher no cinema; Jussara Queiroz; Protagonismo feminino; Teoria feminista do cinema.

ABSTRACT

This research discusses the female representation and protagonism in the movie *A árvore de Marcação* (1987-1993), directed by Jussara Queiroz. We consider that the female protagonism happens in two ways: through the trajectory of the director, because she was the first woman to make movies in Rio Grande do Norte, a Brazilian Northeast state, and also by female characters, analyzing their participation and contributions to the film narrative. Therefore, we will bring texts and debates related to gender issues, focusing on how this discussion penetrates media studies and results in the Feminist Film Theory, which talks about women in film direction and their protagonism. Cinema was one of main mass media during the twentieth century and, along with its popularization, language and market development, it has fundamental changes in women social roles, triggering transformations in the forms of representation, as well, the appropriation of film production by women. From this, we make a list of female directors in Brazilian Cinema, observing such changes and their protagonism, names, themes and how these films approaches the representation of women and the female universe until the context of the “Retomada” in the 1990s, when is an increase of women on film direction around the country. Finally, we will focus on the trajectory of Jussara Queiroz and her work, observing how the category of "northeastern women" crosses both stereotypes, from author to characters, and how female protagonism is a possibility in the movie.

Keywords: Woman in the cinema; Jussara Queiroz; Female protagonism; Feminist Film Theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: fragmento de <i>La fée aux choux</i> - Alice Guy, 1896 (Fonte: Google Imagens)	36
Figura 2: Capas das primeiras edições da revista <i>A Scena Muda</i> (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall).....	37
Figura 3: Capas das primeiras edições da revista <i>Cinearte</i> (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall).....	38
Figura 4: Cleo Verberena na <i>Cinearte</i> (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)	39
Figura 5: A cena muda, n.538, 15 jul 1931 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)	40
Figura 6: Gilda de Abreu em <i>A scena muda n.42</i> , de 15 out 1946 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall).....	41
Figura 7: Cena de <i>A árvore de Marcação</i> (Tapanã Filmes, 1993).....	69
Figura 8: Cena do filme <i>A árvore de Marcação</i> (Tapanã Filmes, 1993).....	72
Figura 9: Cena de <i>A árvore de Marcação</i> (Tapanã Filmes, 1993)	74
Figura 10: Jussara Queiroz na UFF (Acervo pessoal).....	104
Figura 11: Bastidores de <i>A árvore de Marcação</i> (Acervo pessoal)	104
Figura 12: A diretora em ação (Acervo pessoal).....	105
Figura 13: Currículo de Jussara Queiroz (Fonte: Biblioteca Cinemateca Brasileira)	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do diretor, no Brasil, entre 1961-2010.	42
Tabela 2: Equipe de produção de <i>A árvore de Marcação</i>	96
Tabela 3: Composição do elenco do filme	96
Tabela 4: Ficha de decupagem do filme	98

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Documentários dirigidos por mulheres no Brasil.....	46
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo I: ESTUDOS SOBRE A MULHER, ESTUDOS SOBRE SI: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	18
1.1 O feminismo no cinema: da imagem à produção fílmica realizada por mulheres	26
Capítulo II: MULHERES DIRETORAS DO CINEMA BRASILEIRO	35
Capítulo III: CAMINHOS DO PROTAGONISMO FEMININO EM “A ÁRVORE DE MARCAÇÃO”	56
3.1 Resumo da trajetória da diretora.....	57
3.2 Do texto à tela: aspectos da tradução fílmica sob a perspectiva de gênero	59
3.3 Considerações sobre <i>A árvore de Marcação</i>	62
3.4 Uma história das mulheres de <i>A árvore de Marcação</i>	68
3.4.1 A palavra pública, mercado de trabalho, migração e escolarização: aspectos da nova mulher brasileira em Jocélia	69
3.4.2 A Irmã Adriana: uma teologia da esperança.....	72
3.4.3 A louca: a mulher à margem.....	74
3.5 As mulheres possíveis: gênero, política e o Nordeste sob o “olhar feminino” de Jussara Queiroz	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE I – Ficha técnica de <i>A árvore de Marcação</i>	96
APÊNDICE II – Ficha de decupagem do filme	97
ANEXO I - Eu e o cinema: Jussara Queiroz (depoimento).....	99
ANEXO II – Depoimento de Iara Queiroz para Lúcia Nagib	102
ANEXO III – Fotografias de Jussara Queiroz.....	104
ANEXO IV – Currículo da diretora	106
ANEXO V – Lista de filmes com direção feminina citados por ordem alfabética	108

INTRODUÇÃO

Nosso contato com o objeto de pesquisa inicia durante a produção da monografia para conclusão do curso de Comunicação Social (FRANÇA, 2013). No primeiro trabalho, analisamos os filmes da diretora em busca de sua história de vida, carreira, identificar temáticas e situá-la em relação ao cinema brasileiro. Este surgiu de uma curiosidade em saber mais informações a respeito de Jussara Queiroz, considerada a primeira diretora de cinema norte-rio-grandense, cuja vida foi documentada por Paulo Laguardia em *O voo silenciado do Jucurutu* (2007), para o projeto DOCTV.

São poucos os registros abordando sua carreira e biografia. Além do documentário, encontramos em Nagib (2002) um breve perfil feito com o depoimento da irmã, Iara Queiroz. Jussara Queiroz nasceu no dia 04 de janeiro de 1956, na cidade de Jucurutu. Aos 17 anos, tinha sido assistente de montagem em *Boi de Prata* (1980), a primeira realização da Embrafilme no Rio Grande do Norte (FERNANDES, 2007). Logo depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, e concluiu os cursos de Jornalismo e Cinema em 1982 e 1986 na Universidade Federal Fluminense. Atuou profissionalmente entre 1975 até 1995, abandonando a carreira devido a problemas neurológicos enquanto filmava o *Voo do menino pipa*.

O 33º Festival de Cinema de Brasília, no ano 2000 realizou a Mostra Retrospectiva Jussara Queiroz e a descreve no catálogo: “Jussara dirigiu, montou, produziu, fotografou e escreveu roteiros. Seus filmes, o reflexo de um olhar que registrou, com sensibilidade e simplicidade, as contradições de um país em eterno conflito consigo mesmo e com suas próprias diferenças.” (BAHIA; CÂMARA, 2000, p. 91).

Em quase vinte anos de carreira, Jussara Queiroz mostrou-se uma cineasta compromissada com o seu tempo, registrando, com paixão e poesia, questões relacionadas ao homem do campo, aos conflitos de terra no Nordeste brasileiro, às organizações comunitárias, ao meio ambiente em desequilíbrio, às desigualdades sociais, ao cotidiano do homem comum e, enfim, à infância desprovida de nutriente básico e fundamental: a dignidade. Abrindo caminhos como animadora cultural, ela promoveu debates em vários cineclubes, levando produtos audiovisuais a uma parcela da população excluída do direito à informação, ao lazer e à educação. (BAHIA; CÂMARA, 2000, p. 90-91).

Como vimos acima, ela exerceu várias funções no set e tinha interesse em lidar com temas situados no Nordeste. Essa exploração cinematográfica da região é um fenômeno recorrente, sobretudo no Cinema Novo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999; XAVIER, 2001), do qual Queiroz era admiradora, tendo sido aluna de Nelson Pereira dos Santos durante a graduação. Sua filmografia aborda temas referentes ao lugar, problemáticas de cunho social,

ênfatizando um posicionamento político e de denúncia. Muitos dos depoimentos coletados por Laguardia (2007) ressaltam a origem da diretora, além do fato de ser mulher. Aparece a “mulher nordestina” como uma qualidade, símbolo de coragem.

Observando esse ponto, nasceu o interesse em voltar o debate sobre Jussara Queiroz, mas, desta vez, discutindo a participação feminina na produção cinematográfica brasileira. Nisto, vamos abordar a realização por mulheres à frente e atrás das câmeras, usando como base o filme *A árvore de Marcação*¹ (1987-1993), porque, na filmografia da diretora, este possui mulheres como personagens principais, e, assim como ela, nordestinas. Para falar de protagonismo feminino, observamos o pioneirismo de Queiroz, que começou a fazer filmes em lugar sem cultura de produção. Ela também tem uma carreira no período de ascensão da participação feminina no cinema brasileiro, a partir da década de 1970 (PAIVA, 2013; VEIGA, 2014), trabalhando até meados dos anos 1990 (NAGIB, 2002; 2012).

Abordamos o tema considerando discussões feitas por autoras feministas, com a mulher enquanto sujeito e objeto da reflexão. Enfatizamos a Teoria Feminista do Cinema, que fala tanto da representação como a realização cinematográfica por mulheres. *A árvore de Marcação* é um exemplo neste sentido. Trazemos nomes de diretoras brasileiras e suas obras para construir um referencial histórico. Por último, identificamos o protagonismo feminino no filme, descrevendo as personagens, entendendo esse protagonismo como a participação da mulher enquanto agente na narrativa, sendo uma voz ativa em contraponto ao domínio da participação masculina.

No desenvolvimento da pesquisa encontramos dificuldade de obter fontes sobre participação de mulheres no cinema brasileiro. Percebemos o crescimento do debate nos últimos anos, tendo em vista que são trabalhos recentes. Cada vez mais surgem mostras de cinema feminino e o assunto tem sido discutido também nos festivais. De produção acadêmica, temos as teses de Paiva (2014) e Veiga (2013); Tega (2010) resalta a participação política feminina durante a ditadura, em Munerato e Oliveira (1982), a referência mais antiga do tema, além de trabalhos de Gubernikoff (2016), sobre identidades das cineastas, Nagib (2002; 2012), e Cavalcante e Holanda (2013). Acessamos as bases de dados e visitamos a Cinemateca Brasileira no ano de 2016 em busca de mais referências sobre Jussara Queiroz. Lá vimos o currículo, panfletos de filmes e festivais, cópias de alguns filmes e um depoimento publicado na revista *Cinematógrafos*. No percurso, transitamos entre reflexões feministas,

¹ Disponível para visualização através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=bDkbjne-Enw> Acesso em 05 Ago 2017.

produção de mulheres, cinema brasileiro e vimos como o cinema tem acompanhado as transformações vividas pelas mulheres ao longo dos anos.

Pretendemos avaliar a representação feminina no filme *A árvore de Marcação* (1993), elencando quais aspectos existentes nas personagens podem confirmar o protagonismo feminino na narrativa fílmica e de que maneira podemos situá-las no contexto da realidade nordestina, como elas acompanham as mudanças na situação das mulheres, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, considerando o acesso ao mercado de trabalho e à formação universitária. Para isso vamos recorrer à análise fílmica.

Segundo Vanoye e Goliot-Leté (2012, p. 51) “o filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” e analisá-lo é também situar em um período, de preferência combinando os fatos internos (roteiro, montagem) e externos (condições de produção, projeto). Dos elementos internos (JULLIER; MARIE, 2009) temos as imagens, os elementos visuais representados, movimentos de câmera e atores, cortes, transições; trilha sonora e relações entre sons e imagens, se de maneira sincronizada ou não, dentro ou fora do plano. O analista deve atentar à materialidade do discurso fílmico e à diegese, o “mundo possível” construído pela narrativa (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012). Externamente, o filme “preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidade, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 55).

No caso do objeto de pesquisa, o roteiro foi concebido na adaptação do livro *Crianças em ação*, do Padre Reginaldo Veloso, lançado em 1982. Vanoye e Goliot-Leté (2012, p. 138) consideram: “adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio”. Dentre os critérios, devemos comparar mudanças de título nas obras, exclusão ou inserção de personagens, cenas e fatos acrescentados ou suprimidos. O eixo sobre o qual pretendemos ler o filme é o da participação feminina, identificando como as personagens exercem o protagonismo na medida em que interferem diretamente na realidade posta pela narrativa.

O enredo do *corpus* aborda um episódio de uma comunidade no interior do Nordeste: a reivindicação pela volta da água gratuita no vilarejo de Marcação, cidade de Rio Tinto, Paraíba. Além de ser um filme dirigido por mulher, tem a presença de protagonistas femininas, como Jocélia e a freira Adriana. As filmagens iniciaram em 1987 com apoio da Embrafilme, interrompidas por problemas financeiros. Com fechamento da estatal em 1990, a busca por outros investimentos angariou uma coprodução com a emissora de TV alemã

Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), sendo lançado em 1993. Além do roteiro com uma questão social latente, a presença de Marcélia Cartaxo no elenco, ganhadora de um Urso de Prata² no Festival de Berlim de 1986 pode ter sido um aspecto positivo para que a emissora alemã decidisse apoiar o trabalho.

Buscamos abordar o cinema como o lugar da produção de sentido, ancorado em transformações culturais, econômicas e sociais. O século XX gestou inúmeras transformações para a sociedade em geral, Pinsky e Pedro (2012) o cita como “o século das mulheres”, e para Stam (2003), é “o século do cinema”. Em simultaneidade ao desenvolvimento do cinema como arte e indústria, vemos o afloramento das reivindicações femininas e do movimento feminista. As mulheres conquistam espaço na política, mercado de trabalho; o cinema se desenvolve tecnicamente, se populariza e contribui na formação de imagens e representações femininas, em paralelo à evolução e transformações vividas pelas mulheres até os dias atuais.

A abordagem do pensamento feminista questiona a realidade das mulheres e adentra os estudos da mídia e crítica cinematográfica. Procuramos ideias, pensadoras, a fim de conectar o avanço das reivindicações, e, como tais conquistas serão importantes no aumento da participação de mulheres e suas contribuições ao cinema brasileiro. No primeiro capítulo, resumimos algumas teóricas, com visões diversas sobre a situação das mulheres. A divisão cronológica do pensamento e movimento se situa na primeira, segunda e, na atualidade, a terceira onda, com a perspectiva interseccional. A primeira acontece nas reivindicações pelo sufrágio feminino no fim do século XIX e início do século XX. A segunda, a partir da década de sessenta, quando se pretendia além de uma igualdade formal, visava transformar a esfera social e cultural, porque tratava de comportamento, sexualidade, matrimônio, carreira e a última, reconhece características que causam assimetrias no modo como algumas mulheres sofrem discriminação em relação a outras.

Beauvoir (1970a), em *O segundo sexo* pergunta: o que é uma mulher? O aspecto da diferença sexual permeia sua análise, que a discrimina na ordem biológica e social, separando a mulher da fêmea. Nos Estados Unidos, Betty Friedan (1971) publica *A mística feminina*, compilando entrevistas com donas de casa norte-americanas, relatando suas experiências no lar, com a família e estudos. O crescimento do feminismo deriva numa ampliação de escritos, temáticas, descentralização e novas autoras vão surgindo a fim de contemplar diversidade que permeia a existência das mulheres ao redor do mundo. As ideias de Angela Davis (2016), professora e ativista dos Panteras Negras e de Bell Hooks (1982) introduzem debates ausentes

² Lista de vencedores no ano de 1986 disponível em: https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1986/03_preistr_ger_1986/03_Preistraeger_1986.html?openedFromSearch=true. Acesso em 18 maio 2017.

nas análises anteriores, porque se voltam às questões raciais e de classe social, partindo do período da escravidão até a realidade das periferias norte-americanas para falar sobre as formas de discriminação e resistência das mulheres mesmo em condições de marginalização.

Para Lauretis (1994, p. 207) a limitação do conceito irrestrito de diferença sexual como critério único de classificação da realidade feminina, dificulta a articulação das diferenças “entre mulheres e nas mulheres”, Butler (2003) questiona a visão essencialista de unidade, que automaticamente rejeitaria a multiplicidade e intersecções desses sujeitos. No Brasil, um dos primeiros textos voltado à situação da mulher, é o trabalho de livre-docência de Heleieth Saffioti (1976) intitulado *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. As ideias, usando o termo de Hooks (1982), da “margem” ampliam e qualificam o próprio debate feminista por considerar outras realidades.

Em relação à mídia, na década de 1970 temos a perspectiva feminista como uma ruptura teórica nos Estudos Culturais britânicos (BUTCHER et al, 1974; HALL, 2003), fornecendo categorias de análise sobre representações e a recepção da produção cultural e midiática voltada às mulheres. Também na Inglaterra, em 1975, recorrendo ao estruturalismo, e psicanálise, Laura Mulvey (in XAVIER, 1983) publica o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, marcando o surgimento da crítica cinematográfica feminista ao indagar os modos de codificação da forma feminina pelo cinema narrativo hollywoodiano.

A crítica feminista considera o uso do aparato e da linguagem cinematográfica em situação de desvantagem para as mulheres, forjado a partir de estruturas variantes na ordem econômica, social e até psicológica (KAPLAN, 1995; KUHN, 1991). Se Beauvoir (1970a) pontuava o aspecto da diferença sob a condição masculina como sujeito, o “eu”, e a mulher-objeto como o “outro”, para Mulvey (1983), essa relação, no cinema, coloca a mulher como portadora de significados, isto é, representada a partir de estereótipos.

Smelik (2007) comenta que em seu início, as teóricas feministas focavam no debate dos estereótipos das mulheres existentes no cinema de Hollywood (HASKELL, 1973 apud STAM, 2003; GUBERNIKOFF, 2016) e as abordagens vão se modificando e atravessam pela discussão da recepção com a *masquerade* (DOANE, 1991 apud SMELIK, 2007) e do então contra-cinema feminista (KUHN, 1991). O feminismo como um conceito a ser trabalhado ou até como método de análise e produção cinematográfica, inclui discussões sobre a produção da imagem e narrativa fílmica, a realização de mulheres e a interpretação da obra pela espectadora.

O segundo capítulo traz o panorama do cinema brasileiro sob a participação de mulheres na direção. Resgatamos o protagonismo feminino citando diretoras de cinema no

país, com base em informações de teor histórico, para situar a carreira de Jussara Queiroz no contexto da realização de filmes por mulheres. As revistas *Cinearte* e a *Scena Muda*³ colocam *O mistério do dominó preto*, de 1930, como o primeiro filme brasileiro dirigido por uma mulher, Cleo de Verberena. Na sequência, vieram *O ébrio*, de Gilda de Abreu, em 1947, e *Inconfidência mineira*, lançado por Carmen Santos em 1948.

Segundo Munerato e Oliveira (1982), nesta época, a maioria das produções nacionais não passava de empreendimentos domésticos, realizadas por marido, esposa, filhos, situação que viria a mudar com a criação dos estúdios Atlântida e Vera Cruz, este com a presença de muitos diretores e técnicos italianos. Para os estúdios vieram Maria Basaglia, diretora de *Macumba Alta* e *O pão que o diabo amassou*, de 1958 e Carla Civelli, com *É um caso de polícia*, de 1959. Entre os anos 1940 e 1960, as mulheres ocupavam cargos de roteiristas, coreógrafas, atrizes, montadoras, assistentes de fotografia, sendo poucas diretoras. Na década de 1960, tem-se o registro de *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa e o curta-metragem *A entrevista* (1966), de Helena Solberg.

A incipiente participação feminina no cinema brasileiro se transforma a partir da década de 1970 (ALVES, 2011; VEIGA, 2013). Podemos atribuir a isto: crescimento da industrialização desde os anos 1950 e a tentativa de criar um mercado de cinema com a Atlântida e Vera Cruz, aumento da participação feminina no mercado de trabalho e ensino superior e criação dos cursos de Cinema na Universidade de Brasília⁴ em 1965, Universidade de São Paulo⁵ em 1966 e Universidade Federal Fluminense⁶ em 1968. Antes disto, a formação de cineastas se dava basicamente no circuito de Cineclubes. A tomada do poder pelos militares em 1964 e o processo de modernização conservadora (XAVIER, 1993, 2001) pretendia situar a mulher na esfera doméstica, em desacordo com as mudanças vistas no ocidente. A produção cultural da época alimentava-se de um forte teor político, moldando uma perspectiva vinculada a uma identidade nacional, cujo grande expoente era o Cinema Novo (HOLLANDA, 1982; RAMOS, 1987).

Em relação ao cinema produzido nesse período no Brasil e o debate sobre cinema feminino no exterior, podemos identificar características as quais ora se alinham, ora distanciam: ambos criticam as estruturas dominantes de produção cinematográfica centrada

³ Publicações brasileiras especializadas em cinema, que circularam entre as décadas de 1920 a 1950.

⁴ BARRETO, Lucas. Diretores ressaltam pioneirismo do curso de Cinema da UnB. Disponível em: <http://unb2.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7062>. Acesso em 14 abr 2017

⁵ Decreto de criação da Escola de Comunicações Culturais. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/eca50anos/pt-br/memorias/1966>. Acesso em 14 abr 2017

⁶ História do Curso de Cinema da UFF. Disponível em: <http://www.cinevi.uff.br/curso/historia>. Acesso em 14 abr 2017

no modelo hollywoodiano, apresentando-se como oposição de vanguarda; discutem o papel da autoria, Glauber Rocha sob a tônica de Jean-Luc Godard (XAVIER, 2001) e as feministas, a possibilidade da autoria feminina no cinema (MULVEY, 1983; KUHN, 1991; KAPLAN, 1995); o Cinema Novo, projetava-se no discurso de esquerda almejando a libertação nacional, o feminismo coloca-se como meio de libertação da mulher; enquanto o primeiro formulava uma narrativa sobre o Brasil protagonizada por personagens masculinos, com influência da literatura, o segundo buscava construir narrativas cinematográficas a partir de uma perspectiva feminina como um contraponto.

Trazemos no último capítulo a ênfase no protagonismo feminino em *A árvore de Marcação*. Dentro do contexto e enunciado fílmico, vamos buscar formas de entender como as personagens femininas são importantes à obra. Temos o encontro de duas categorias ligando autora e personagens: mulheres nordestinas (NAGIB, 2002; LAGUARDIA, 2007).

A permanência de características específicas na representação do Nordeste formula qualidades aparentemente imutáveis pertencentes ao lugar. Neste contexto, o protagonismo costuma ser exercido por figuras típicas, formadoras de um modelo de sociedade engessado e patriarcal, tais como: o coronel, fazendeiro, cangaceiro, padre, o jagunço e o sertanejo, permeando o imaginário e configurando uma caricatura ante o indivíduo, conferindo de certo modo um repertório previsível de ações no intuito de resgatar um valor de virilidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). O cinema ao mostrá-las, apenas transpõe para a tela uma verdade intrínseca ao meio sociocultural em questão? Na crítica feminista discute-se também se a abordagem patriarcal do cinema apenas reflete a realidade posta socialmente.

Pretendemos mostrar escolhas da diretora colocando em destaque as personagens femininas, como sujeitos na trama, cumprindo papel importante no desenvolvimento do enredo. Lauretis (1993) acrescenta que a abordagem de uma problemática específica facilita a identificação do papel da atuação feminina porque fornece parâmetros para entender como elas contribuem e se destacam. Descrevemos as personagens, observando suas ações e envolvimento na trama. Sendo assim, trabalhamos com o perfil de Jussara Queiroz para identificar seu protagonismo enquanto diretora no contexto do cinema brasileiro e, no filme, o foco nas personagens como forma de observar seu protagonismo no âmbito da narrativa apresentada.

Capítulo I

ESTUDOS SOBRE A MULHER, ESTUDOS SOBRE SI: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Dentre as pensadoras que se debruçaram sobre a condição da mulher na sociedade, Simone de Beauvoir continua uma referência do tema, evocada através da frase “ninguém nasce mulher: torna-se” (1970b, p. 09). Suas ideias são capazes de acalorar discussões mais de sessenta anos depois do lançamento de *O segundo sexo*. O livro, escrito em dois volumes, teve a primeira edição publicada em 1949, com o subtítulo “fatos e mitos”; o segundo, “experiência vivida”. O eixo de reflexão de Beauvoir tem uma origem na pergunta “o que é a mulher?” abrangendo a classificação da fêmea na esfera da experiência, o tornar-se, porque o “*ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta.” (BEAUVOIR, 1970a, p. 18).

Para Michelle Perrot (2005), a análise da condição feminina em Beauvoir pressupõe uma distinção entre o biológico e social, ressaltando a experiência histórica do corpo vivido, designado a partir da diferença sexual. “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.” (BEAUVOIR, 1970a, p. 10). O sexo como fato biológico desencadearia além do reconhecimento da mulher sobre si mesma, mas a participação sociopolítica e suas consequências. Por isso, de acordo com Femenías (2012, p. 312), Beauvoir refere-se ao sexo como sempre vivido culturalmente, obrigando-a a rever os encargos da cultura para o sexo feminino e sobre quais premissas os produzem.

O espaço ocupado pela mulher na condição de subordinada, definido pela sociedade ao empregar o poder da força na hierarquização da diferença genética, acarretaria um caráter fixo da participação feminina através do domínio do corpo da mulher a partir de sua anatomia, considerando elementos tais como tamanho, força, menstruação, hormônios e maternidade. Beauvoir (1970a) situa o corpo como instrumento de domínio no mundo, para ela, o estudo do corpo permite compreender a mulher.

Presas na fatalidade de sua natureza, a mulher situada como o “Outro”, se estabelece na rigidez cíclica da atuação social voltada à reprodução, à “gestão do cotidiano”, então

condizente com o ambiente doméstico (PERROT, 2005). Beauvoir considera a necessidade indefinida de transcendência do indivíduo para justificar a própria existência. No caso da mulher, “sendo como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro” e o sujeito “só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto”. (BEAUVOIR, 1970, p. 22-23).

O pensamento de Beauvoir, ao formular uma linha de pensamento abordando o princípio e manifestação das desigualdades entre homens e mulheres, seria um catalisador nas reivindicações feministas. Além de uma igualdade formal, suas ideias projetavam um tipo de liberdade intrínseca ao fortalecimento da participação política. O segundo sexo chega aos Estados Unidos e influencia publicações no final da década de 1960: *Amazon Odissey*, de Ti-Grace Atkinson, *Dialectic of sex*, de Shulamith Firestone, e *Sexual politics*, de Kate Millet, segundo Stam (2003) foram dedicados à autora. Além desta, a primeira referência de literatura feminista norte-americana foi o livro *A mística feminina*, de Betty Friedan, lançado em 1963.

Friedan (1971) esboça um perfil da mulher estadunidense através de entrevistas realizadas entre as décadas de 1940-50. Observando as atribuições da função feminina na sociedade norte-americana do período pós-crise de 1929 à segunda guerra mundial, constata um retorno ao lar e uma negativa à ideia de emancipação se comparada à décadas anteriores.

Em fins da década de cinquenta, a média etária relativa ao casamento baixou para 20 anos entre as mulheres americanas e continuava a cair, descendo à adolescência. Havia quatorze milhões de moças noivas aos 17 anos. A proporção de mulheres universitárias em relação aos homens caiu de 47% em 1920 para 35% em 1958. Um século antes as mulheres lutavam por uma educação superior. Em 1950, as moças iam à universidade para arranjar marido. Em meados da década, 60% abandonaram a faculdade para casar, ou temendo que o excesso de cultura fosse um obstáculo ao casamento. As universidades construíram dormitórios para estudantes casados, mas estes eram quase sempre os maridos. (FRIEDAN, 1971, p. 18).

A dona de casa da classe média torna-se a concretização do *american way of life*. A mulher estaria “liberada pela ciência dos perigos do parto, das doenças de suas avós e das tarefas domésticas, era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim a verdadeira realização feminina.” (FRIEDAN, 1971, p. 19). A noção de realização feminina era fomentada no estímulo ao consumo, emancipação ou carreira eram parte de uma gramática passada. Segundo Friedan (1971), para a crítica norte-americana, Simone de Beauvoir abordava a realidade francesa e a “mulher-problema” deixara

de existir na América. Nos quinze anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, tal “mística” tornou-se o epicentro do discurso cultural dos Estados Unidos. As mulheres moldavam-se através da imagem de esposa e suas ambições centravam na manutenção do matrimônio e na maternidade. Após o fim do conflito, estima-se o aumento de 65 milhões de pessoas na população do país⁷, caracterizando o fenômeno *baby boom*.

Se Beauvoir partira de “O que é a mulher?”, para Betty Friedan (1971), a questão era “Quem sou eu?”. Nos depoimentos de mulheres, havia no geral um sentimento de incompletude, o qual classificava como um “problema desconhecido”. A mulher não se reconhece além de esposa e mãe, e não se vê como agente, pois sua personalidade se encontra vinculada sempre ao outro. O avanço da incursão teórica realizada por Beauvoir, ao colocar a mulher enquanto sujeito e objeto da reflexão, demarca um espaço no espectro metodológico e de ação consolidado pelo movimento feminista a partir da década de 1960. Friedan também traz as relações entre o micro e o macro, ao intercalar a situação do país com intimidade das entrevistadas em seu livro, enfatizando a ideia do “pessoal é político”.

O período pós-68 testemunhou o surgimento de concepções políticas somando abordagens influenciadas por discussões envolvendo questões identitárias como gênero, raça e classe social (STAM, 2003; PAIVA, 2014). Neste contexto, o debate feminista surge para além do caráter de conscientização e protestos. As militantes levam às universidades indagações mobilizadoras do fazer intelectual, a fim de “tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência.” (LOURO, 2014, p. 21).

Segundo Louro (2014), essa invisibilidade é produzida a partir de discursos caracterizando a esfera do privado como o “verdadeiro” universo da mulher, mesmo esta barreira sendo gradativamente rompida. Inicialmente, muitos dos trabalhos se constituíam em descrever as condições de vida e trabalho das mulheres em diferentes instâncias e espaços.

No bojo desses debates, o discurso feminista se destaca, porque não separa o “sujeito” e o seu “saber” do contexto social em que está inserido e também se constitui como uma ferramenta conceitual para analisar ângulos da realidade colocados em pauta por “novos olhares” que nasceram a partir do questionamento das ciências e do avanço dos estudos culturais, da nova história etc. (PAIVA, 2014, p. 83).

⁷ Informação disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Baby_boom > Acesso em 20 abr 2017.

Para Guacira Louro (2014), ao colocar a mulher como tema e levantar informações, estatísticas, lacunas e silêncios, reafirma-se o caráter político dessas pesquisas, contrapondo critérios de neutralidade, distanciamento e isenção, vistos como indispensáveis ao fazer acadêmico. Perrot (2005) associa o surgimento de uma ciência voltada às mulheres a um campo vasto das humanidades não apenas na Europa, mas no ocidente em geral, a partir de três fatores: científicos, sociológicos e políticos. Aos fatores científicos, pontua sua renovação entre as décadas de 1960-1970, em detrimento da visão predominante no século XIX, segundo ela, marcado “pela divisão de tarefas e a segregação sexual dos espaços [...] seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um.” (PERROT, 2005, p. 198).

Se Beauvoir (1970a; 1970b) e Friedan (1971) marcaram a ascensão do tema, respectivamente, na França e Estados Unidos, a pluralidade intrínseca ao objeto “mulheres”, implica em discussões da própria teoria. Na Inglaterra, o avanço das pesquisas feministas culmina na fundação do Grupo de Estudos da Mulher no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, Universidade de Birmingham em 1974, com maior parte dos trabalhos voltados à mídia. Gênero e raça se tornariam dois grandes elementos de investigação do centro na época. Interrogando a ausência de estudos, elas reivindicam espaço e lançam o primeiro conjunto de textos feministas, intitulado *Images of women in the media*⁸, trazendo contribuições de Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evarist, Jenny Garber, Rachel Harrison e Janice Winship. Escosteguy (1998, p. 02) pontua:

A expansão do olhar feminista, considerando o cruzamento entre os media e a temática da mulher, vem produzindo uma crítica que examina a representação das mulheres nos meios, os gêneros considerados femininos, as leituras femininas, a espectadora, sua constituição e suas práticas e a audiência feminina. Estes recortes são abordados a partir do estabelecimento de conexões entre modelos oriundos da teoria do cinema, da literatura, da sociologia, da antropologia e da psicanálise.

Durante da organização do *Images of woman*, de acordo com Escosteguy (1998), surgem questionamentos desde a dificuldade em tratar sobre a feminilidade, a definição do objeto de investigação, indagando o tipo de mulher a ser abordada, se mãe, operária ou dona de casa até o direcionamento dos estudos, se voltados a pesquisadores ou ao público externo. Cada artigo trabalha uma dimensão da representação feminina nos meios de comunicação: a mulher como notícia, a mulher como sexo, a mulher como humor, auto-apresentação feminina, a mulher na propaganda e a mulher na ficção. Logo no início, elas afirmam:

⁸ A coletânea, publicada em 1974, está disponível através do seguinte endereço: <<http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/9and25to37/SOP31.pdf>> Acesso em 10 dez 2016.

Temos dito que as imagens das mulheres são o produto final da mídia e das práticas sociais. A contribuição das práticas midiáticas: fazer com que as técnicas de câmera e luz, a apresentação de três dimensões em duas, bem como o tipo de programa ou artigo – notícias, documentário, ficção, propaganda – estruturam a imagem de tal forma que nela existe uma significação desejada. (BUTCHER et al, 1974, p. 02, tradução nossa)⁹.

O *Women Take Issue*, publicado em 1978, tem preocupação em investigar a categoria de gênero como estrutura das formações sociais. A coletânea traz nas análises conceitos econômicos marxistas aplicados à condição de subordinação da mulher no sistema capitalista. A partir da década de 1980, o grupo concentra-se na mídia televisiva, recortando as pesquisas de audiência, e enfoque na recepção dos programas direcionados ao público feminino e de consumo doméstico, dentre eles as novelas, os *talk shows* e programas de auditório. Os estudos de recepção abarcam tanto a ligação entre sujeitos e subjetividades como as relações de poder existentes nas estruturas de dominação e como elas recaem sobre as mulheres.

Em termos de método, a preocupação com a perda da experiência ou agência no discurso analítico, fez com que as feministas utilizassem cada vez mais metodologias que resgatam esse âmbito - a (auto)biografia, o depoimento, a história de vida, entre outras. Encerra este relato sobre a contribuição feminista uma última publicação *Feminist Television Criticism* (1997) onde se observa de imediato o recorte mais específico da relação entre feminismo e Estudos Culturais: a televisão é o ponto de encontro. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 07).

A partir da presença feminista no CCCS foi possível analisar melhor como as convenções sexuais sustentam as sociais. Domínios antes entendidos como privados, a família, sexualidade, saúde, alimentação e vestuário, tornaram-se parte de um espaço público e político de contestação. Essa intervenção reorganizara o grupo com a proposição da questão do pessoal como político; expansão da noção de poder e a importância do gênero e sexualidade na compreensão do próprio poder. As consequências, em termos teóricos e práticos, seriam: “mudança do objeto de estudos nos estudos culturais” e reformulação no uso da palavra poder, “que até então tinha sido fortemente desenvolvida dentro do arcabouço da noção do público, do domínio público, com o resultado que o termo poder – tão central para a problemática anterior da hegemonia.” (HALL, 2003, p. 208-209).

Nos Estados Unidos, o debate de gênero acontece alinhado às reivindicações por direitos civis. Angela Davis lança em 1981 *Mulheres, raça e classe* e sugere no título a

⁹ We have said that images of women are the end product of media and social practices. But the contribution of media practices: to do with the techniques of camera and lighting, the representation of three dimensions in two, as well, as the kind of programme or article – news, documentary, fiction, adverts – structure images in such a way that there is a preferred signification. (BUTCHER et al, 1974, p. 02)

inserção de raça e classe social na crítica ao sexismo. As autoras negras debatem o racismo e os próprios textos e ativismo feminista. Trazem conceitos e categorias caros à teoria, entre eles: maternidade, família, sexualidade, opressão e trabalho e como eles podem ser ressignificados a partir de pontos de vistas diferentes. Para elas, o feminismo até então universalizava a experiência da mulher branca e das classes altas, sendo assim insuficiente para contemplar as realidades femininas existentes. (HOOKS, 1982).

Davis (2016) trata a questão racial nos Estados Unidos desde o século XIX, destacando a consonância entre as reivindicações antiescravagistas e pelo sufrágio feminino. Analisa as diferenças nas dinâmicas de trabalho, maternidade, família entre senhoras e escravas. Do estereótipo patriarcal ao de objeto sexual, transita entre o aspecto mítico e estrutural caracterizador da mulher negra. A ideia da família negra patriarcal, à época era legitimada pelo princípio “*partus sequitur ventrem*” – o filho segue a condição da mãe (DAVIS, 2016, p. 25) – ocultava o nome do pai nos registros de nascimento, escondia a paternidade dos fazendeiros e gerava mão-de-obra. Para Davis (2016), os mitos de maternidade, força e promiscuidade permearam a trajetória das mulheres escravizadas. Quando se fala em trabalho feminino, alguns tratam como consequência da industrialização, mas, para as antigas escravas, o trabalho antecipava e ofuscava a qualidade de mulher.

Se o pensamento dominante na época enfatizava o papel de esposa e dona de casa como atributo da feminilidade, isto não se aplicaria às mulheres escravizadas, pois elas eram vítimas de racismo, e ainda sofriam violência sexual. No entanto, para Davis (2016, p. 41), elas “transmitiram para as suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho pesado, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado com parâmetros para uma nova condição da mulher”. Muitas mulheres adotaram a pauta antiescravagista simultaneamente ao crescimento da industrialização porque elas perdiam importância econômica, passando a se dedicar à leitura e engajamento em reformas sociais: “O abolicionismo, por sua vez, conferia a elas a oportunidade de iniciarem um protesto implícito contra o caráter opressivo de seu papel no lar.” (DAVIS, 2016, p. 49).

Em *Feminist Theory: from margin to center*, Bell Hooks pergunta “o que é o feminismo?” e retoma as discussões raciais e de classe social, direcionando a crítica à teoria e pensamento feminista das décadas de 1960-70, classificando como originários de um grupo de mulheres então privilegiadas - do centro -, cujas observações raramente incluem o conhecimento e a experiência das que vivem na margem: “as mulheres solteiras, sem filhos ou sem-teto [...], as mulheres não brancas e pobres, sem dizer que é melhor ser uma empregada

doméstica, uma babá, operária de fábrica, balconista ou prostituta que uma dona de casa ociosa.”¹⁰ (HOOKS, 1982, p. 02, tradução nossa).

Sobre a *Mística Feminina*, ao descrever a condição das mulheres nos Estados Unidos, Friedan (1971) refere-se a um grupo restrito de pessoas escolarizadas, de classes média e alta, casadas e donas de casa brancas entediadas com o tempo livre, o lar, as crianças e, como escapatória, almejam uma carreira, sem discutir quem ocuparia seus antigos postos quando tivessem acesso às mesmas profissões de seus maridos. Hooks (1982) critica a ênfase no trabalho como chave da libertação feminina, pois isto sugere que a trabalhadora “já está livre” e isso seria dizer: o “feminismo não é para você.” (HOOKS, 1982, p. 98, tradução nossa).

A afirmação “todas as mulheres são oprimidas” como um dos princípios do feminismo, implica igualar ao ponto de excluir fatores de classe, raça, religião, preferência sexual, experiências determinantes de como o sexismo enquanto sistema de dominação institucionalizado atinge cada mulher em níveis diferentes (HOOKS, 1982). Para a autora, o movimento teria apelo para uma massa maior de mulheres se abordasse as formas de poder feminino já exercidas, e “o sexismo nunca tornou as mulheres impotentes. Ou suprimiu sua força ou a explorou. O reconhecimento dessa força, esse poder, é um passo que as mulheres juntas podem levar para a libertação.”¹¹ (1982, p. 93, tradução nossa) usando isso como forma de resistência, chamando atenção para a discriminação, exploração, opressão sexual e desencorajando crença de serem impotentes.

Hooks (1982) defende a educação como pauta feminista necessária. Destaca a importância de criar métodos capazes de atender as mulheres, incentivando-as a se desenvolver intelectualmente. Ela vê a educação como “prática da liberdade”, referindo-se a Paulo Freire e sugere um movimento diferente do “feminismo burguês”, remetendo a Heleith Saffioti. Em *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, Saffioti (1976) não nega a realidade de dominação de gênero, mas criticava a ideologia feminista por considerá-la antirrevolucionária, voltada à conquista de direitos sem alterar as estruturas do capitalismo.

É o verdadeiro desenvolvimento de homens e mulheres, o que caminha simultaneamente, que deseja promover, pois estabelecer a comunidade de mulheres equivaleria a transformá-las, de vez, em mercadoria, em objeto do desejo do homem. Reificando-se a mulher, reifica-se também o homem, pois quem se satisfaz com um

¹⁰ She did not speak of the needs of women without men, without children, without homes. She ignored the existence of all non-white women and poor white women. She did not tell readers whether it was more fulfilling to be a maid, a babysitter, a factory worker, a clerk, or a prostitute, than to be a leisure class housewife. (HOOKS, 1982, p. 02).

¹¹ Sexism has never rendered women powerless. It has either suppressed their strength or exploited it. Recognition of that strength, that power, is a step women together can take towards liberation. (HOOKS, 1982, p. 93).

objeto, quem não tem necessidade de entrar em relação com outro ser humano, perdeu toda sua humanidade. A verdadeira liberação da mulher é encarada por Marx, portanto, como o processo geral de humanização de todo o gênero humano. É por isso que o tipo de relação entre os sexos lhe afigura como o índice de desenvolvimento da humanidade do homem. (SAFFIOTI, 1976, p. 73-74).

Na transição para o capitalismo, o centro produtivo, antes doméstico, passa a ser a fábrica e a abolição da escravatura no Brasil, significou a mudança da sociedade de “castas” para a de classes (SAFFIOTI, 1976). Pinto (2014) ressalta a aproximação dos intelectuais brasileiros com o marxismo em um período de ditadura militar no país enquanto o debate feminista ascendia em nível internacional. A partir do “terceiro mundo”, o ideal revolucionário e científico do marxismo, tanto estabelecia categorias de análise, como classe social, e propunha uma solução para a problemática latente do subdesenvolvimento. Neste sentido, ela enxerga em Saffioti (1976) a crença na ideia do feminismo e vinculado à burguesia, confrontando sua visão marxista por colocar gênero acima de classe.

Estas nuances da condição feminina, vistas desde o existencialismo de Beauvoir, da psicologia em Friedan, midiática dos Estudos Culturais, raciais em Angela Davis e Bell Hooks e marxista em Saffioti confirmam a pluralidade do feminismo. Os processos definidores da primeira onda, as reivindicações pelo sufrágio no século XIX, a liberdade sexual na década de 1960, à chamada terceira onda, situada a partir dos anos 1990, emanam uma tendência de expansão da teoria. Atualmente, Judith Butler é uma das referências. Ela indaga a ideia de sujeito do feminismo, o qual a teoria feminista presumiu uma categoria de mulher ao constituir um tipo ideal de sujeito que almeja representar politicamente.

A própria noção de “mulheres” hoje, segundo Butler (2003), não pode ser compreendida por conceitos estáveis. O direcionamento a um inimigo singular com base numa visão única de patriarcado não seria suficiente para definir a realidade. Presumir uma ideia do feminino em diversas culturas a partir de elementos comuns discerníveis numa estrutura de dominação masculina, sem explicar os mecanismos dessa subordinação em contextos culturais concretos, afasta tanto em termos políticos como analíticos, aspectos fundamentais na constituição da identidade desses sujeitos. Para a autora, insistência sobre a coerência e unidade enquanto uma categoria definida rejeitou a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas constituintes do espectro das “mulheres”.

As realizações e discussões promovidas no seio do movimento feminista oferecem bases para as análises voltadas às mídias, sobre como a mulher era representada nos meios de comunicação, principalmente os audiovisuais. O momento histórico das reivindicações feministas, vindas desde o século XIX, acompanham o surgimento e ampliação do cinema

como mídia de massa. Se as feministas expuseram a noção de “olhar masculino”, o *male gaze*, ao criticar a caracterização da mulher a partir de uma estrutura de dominação do homem, a análise fílmica feminista transpõe estes conhecimentos sobre os produtos e modos de produção da indústria cinematográfica, na forma como eles se valem de categorias próprias à condição da mulher já existentes e os desafios da apropriação dessa mídia para a construção de possibilidades opostas, desta vez sob o ponto de vista feminino.

1.1 O feminismo no cinema: da imagem à produção fílmica realizada por mulheres

A onda feminista adentra o cinema, vinculada em grande parte a pensadoras e produtoras anglo-americanas. Em 1972 é fundado o *London Women's Film Group*¹² pela diretora Laura Mulvey, além de festivais de filmes de mulheres em Nova York e Edimburgo. Nesse contexto surge uma crítica cinematográfica, segundo Kaplan (1995), evoluída a partir do movimento feminista e se pretende como metodologia sociológica e política para a análise fílmica em diversas áreas de reflexão sobre o cinema.

Em 1975 Nova York sedia a Conferência de Feministas na Mídia, onde é lançado o *Womanifesto*: “Nós não aceitamos a estrutura de poder existente e nos comprometemos a modificá-la por meio do conteúdo e estrutura de nossas imagens e pelas formas como nos relacionamos umas com as outras em nosso trabalho e com nossa audiência”¹³. No mesmo ano, Mulvey publica o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* na revista de cinema *Screen*. O texto aborda aspectos da construção da imagem feminina no cinema clássico, sugerindo temas, de acordo com Xavier (1983), além do poder econômico e da indústria ao tentar refletir sobre a eficácia do cinema como parceria entre produção e consumo de prazer a partir das representações. Em vez de uma imposição unilateral, haveria uma cumplicidade fundada nas estruturas da sociedade patriarcal. As feministas passaram a refletir sobre as formas e processos da indústria e como elas desencadeavam na construção do espectador, cujo pressuposto se daria através do “olhar masculino” no cinema narrativo. “Em lugar de centrar o foco na “imagem” da mulher, as teóricas feministas transferiram sua atenção para a natureza

¹² Coletivo feminista britânico voltado à projeção e produção de filmes feitos por mulheres. Visto em: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/497253/index.html>. Acesso em 05 ago 2017.

¹³ We do not accept the existing power structure and we are committed to changing it by the content and structure of our images and by the ways we relate to each other in our work and with our audience. (RICH, 1999, p. 46).

genérica da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher.” (STAM, 2003, p. 195).

No cinema clássico, essa imagem advém de estereótipos tidos como inerentes à condição feminina, limitados ao espaço doméstico e familiar e pela dicotomia do masculino versus feminino. Kaplan (1995) conceitua o cinema clássico como sendo o filme narrativo sonoro de longa-metragem, feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. Alguns consideram o período clássico entre as décadas de 1930-60 e, no geral, segue convenções recorrentes em cada novo produto, o qual o público espera e confia. Dentre suas características estão: Gêneros (policiais, *western*, aventura); Estrelas (*star system*); Produtores (estúdios, marketing e venda); e os Diretores.

Na Europa, principalmente na França, vigora a partir da década de 1960 a ideia da autoria, entendendo o trabalho do diretor mediante elementos comuns, conformando uma “visão de mundo”. Stam (2003, p. 103) traz o pensamento de François Truffaut, no qual o cinema “se assemelharia a quem o realizasse, não pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, ao impregnar no filme a personalidade do diretor”. Diretores vigorosos exibiriam estilo e temática reconhecível, mesmo em estúdios hollywoodianos.

Alguns interpretam o foco na autoria como insuficiente na análise fílmica porque o cinema reflete dimensões econômicas, técnicas, psicológicas e ideológicas, inserido em contextos sociais e institucionais. Questionando a centralidade masculina na teoria do autor, elas entendem a classificação por diretor como uma das maneiras de ordenar a experiência do cinema (STAM, 2003). Presente na análise feminista, da produção à recepção, está a noção de olhar masculino e como pensar uma ideia de olhar feminino ao produzir e ver filmes. Kaplan (1995, p. 45) pergunta: “o olhar é masculino?” e se seria “por razões inerentes à estrutura da linguagem, ao inconsciente, aos sistemas simbólicos e assim todas as estruturas sociais?”.

No cinema, o olhar é direcionado de três maneiras distintas:

- a) Dentro do próprio texto fílmico;
- b) O espectador, e
- c) O original da câmera.

O prazer da experiência do cinema, a Escopofilia¹⁴, inicia no ato de enxergar e, na narrativa clássica, este se basearia na diferença sexual estabelecendo os modos de codificação da imagem feminina. Na letra “a”, ocorre quando a mulher se torna objeto do olhar

¹⁴ O que se chama de *Escopofilia*, ou prazer sexual em olhar, é ativado pela própria situação do cinema: a sala escura, a maneira como o olhar do espectador é controlado, a abertura da câmera e depois a do projetor, o fato do espectador assistir a imagens que se movem, cooperam para fazer a experiência cinematográfica próxima ao sonho, mais do que é possível em qualquer outra arte. (KAPLAN, 1995, p. 33).

masculino através do contato, em “b”, quando há a identificação com este pelo espectador e em “c” a câmera enquanto dispositivo técnico de tradução daquele para o quadro. Apesar da neutralidade da câmera, o aspecto voyeurístico do olhar seria masculino devido à produção das imagens ser majoritariamente feita por homens; o olhar de dentro da narrativa é masculino e o espectador masculino imitaria, se colocaria na posição presente nos outros dois olhares. (KAPLAN, 1995).

A psicanálise como ferramenta de observação do cinema clássico abriria uma possibilidade de reconhecimento dos mitos patriarcais que posicionam a mulher como o “outro”, eterno e imutável. Serviria então para o “estudo da organização social e industrial característica do século XX.” (KAPLAN, 1995, p. 44) e como ferramenta analítica para os modelos psíquicos criados, sobretudo a partir do fim do século anterior - com a consolidação das estruturas capitalistas sociais e interpessoais - exigiria uma máquina (o cinema) capaz de fornecer resposta imediata e libertasse o inconsciente.

A indústria do filme absorvera o mito da sujeição da mulher na ficção, manejando-o para mantê-la “em seu lugar”. Gubernikoff (2016) ressalta a influência de David Griffith e suas contribuições em termos de linguagem e pioneirismo no cinema norte-americano ao criar padrões mais tarde presentes nas produções. Havia de um lado, o da técnica, à qualidade rudimentar das luzes e lentes, em tese justificando a escolha de atrizes jovens devido à pele mais lisa até a percepção da possibilidade de uso comercial da imagem com a figura da *femme fatale*, criada pelo produtor William Fox e inaugurada pela atriz Theda Bara.

Aos poucos, as personalidades das estrelas foram se moldando e adequando ao *star system*, criado pela crescente indústria cinematográfica americana para maior identificação dos espectadores com os diferentes intérpretes. Por intermédio dos novos estereótipos criados pelo cinema americano, novos ideais de feminilidade e padrões de comportamento foram impostos. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 55).

Stam (2003) comenta o livro *From reverence to rape*, publicado em 1987 por Molly Haskell. Nele, a autora traça uma trajetória a partir da “reverência” do *star system* à recorrência ao estupro em filmes de Hollywood na década de 1970. Para ela, tanto o cinema norte-americano como de arte europeu funcionariam em torno de uma “lógica falocêntrica”. Muitos dos trabalhos iniciais criticavam as representações das mulheres por meio de estereótipos considerados negativos: virgens, vadias, *vamps* (mulher fatal), loucas, interesseiras e fofoqueiras.

O machismo cinematográfico, da mesma forma que o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas, ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da vida ou da morte. O cinema deixava as mulheres num beco sem saída. (STAM, 2003, p. 194).

A estrela de cinema é um fenômeno duradouro em Hollywood, exalta juventude e beleza, capaz de despertar o imaginário sexual, apresentando uma mulher sensual e ao mesmo tempo frágil. A outra face da representação feminina apontada por Haskell é o estupro, tratando da tendência em filmes na década de 1970 em mostrá-lo. Para Kaplan (1995, p. 23): “os numerosos movimentos dos anos 60 produziram mudanças culturais radicais que afrouxaram os rígidos códigos puritanos. Os movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse de sua sexualidade, homo ou hetero”. E mais: “Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais nessa era pós-60: a mulher sexual não pode mais ser taxada de “má”, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e “sexual”.

Na teoria feminista do cinema, a psicanálise torna-se instrumento de reflexão ao discorrer sobre as formas pelas quais são atribuídos padrões ao corpo das mulheres em tela, cuja aparência é manipulada a fim de emitir um impacto erótico, reificando a mulher como aniquilação de possíveis ameaças, tornando-a tranquilizadora. O texto de Mulvey demonstra a condição feminina fundamentada na relação homem-sujeito e mulher-objeto:

A mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY apud XAVIER, 1983, p. 438).

Nesse trabalho, a autora avalia a utilização do voyeurismo no cinema e defende a existência de um direcionamento do olhar, então masculino, transfigurando para a câmera maneiras de simbolizar o corpo e a presença feminina numa representação formal ao refletir uma concepção ideológica dominante no cinema. As partes do corpo feminino seriam colocadas como objetos de fixação visual porque a presença da mulher é indispensável ao espetáculo no filme narrativo. Ela por vezes, segundo Mulvey (1983), tende a aparecer de maneira oposta ao desenvolvimento da história, congelando o fluxo da ação, transformando-o em momentos de contemplação erótica.

Há um aspecto importante na crítica de Laura Mulvey voltado à espectralidade. Se a teoria feminista trabalha a partir de uma visão da produção cinematográfica originária de um “olhar masculino”, o *male gaze*, através do voyeurismo, supõe-se um condicionamento na recepção feminina do cinema narrativo. Dentre os questionamentos ao *Visual pleasure*, segundo Stam (2003), percebe-se um encaixe das espectadoras em um molde masculino e limitação do espaço da identificação e variação de contextos. Ao fim dos anos 1980, ela retorna ao ensaio e “sugere que as espectadoras podem tanto se identificar com uma feminilidade passiva programada e é possível que gostem de adotar o ponto de vista masculino.”¹⁵ (SMELIK, 2007, p. 494).

Mary Ann Doane (1991 apud SMELIK, 2007) aborda três visões presentes na recepção: *masquerade*, o masoquismo e o olhar feminino. A primeira, uma máscara construída pela presença da mulher e incorporada pela espectadora. Um dos princípios envolvidos na ideia de “olhar masculino” é o voyeurismo, pressupondo um distanciamento o qual a espectadora não possui, pois ela é a imagem e não a consome porque é consumida. Smelik conclui (2007, p. 495, tradução nossa): “O disfarce é eficaz na medida em que fabrica uma distância da imagem. Ao usar a feminilidade como máscara, a espectadora pode criar a diferença necessária entre ela e a feminilidade representada na tela”¹⁶.

A noção do masoquismo revela-se na passividade feminina mostrada nos filmes, inclusive no melodrama, tido como o gênero a construir uma espectadora. Se tradicionalmente o corpo feminino serve de objeto erótico para o espectador, nos filmes de mulher, o olhar não é erótico devido ao público feminino (KAPLAN, 1995). Os roteiros imobilizam a espectadora ao devolverem ao espectador heróis idealizados ao espelhar seus egos, gerando uma sensação de domínio e controle. A mulher então veria figuras vitimizadas, reforçando um sentimento de inutilidade. Smelik (2007, p. 495, tradução nossa) pergunta: “Essas péssimas interpretações da espectadora implicam que o olhar feminino é impossível e o olhar é necessariamente masculino?”¹⁷.

Ao retomar a abordagem do olhar masculino posta por Mulvey (1983), Kaplan (1995, p. 54) questiona se é preciso existir uma estrutura de domínio-submissão entre homens e mulheres, no qual o mais grave não é necessariamente a erotização em si, e a transformação

¹⁵ Mulvey suggested that the female spectatos may not only indentify with the slot of passive femininity that has been programmed for her, but is also likely to enjoy adopting the masculine point of view. (SMELIK, 2007, p. 494).

¹⁶ The masquerade is effective in that it manufactures a distance from the image. By wearing femininity as a mask, the female spectator can creat the necessary difference between herself and the represented femininity on the screen. (SMELIK, 2007, p. 495).

¹⁷ Do these rather dire interpretations of female spectatorship imply that the female look is impossible and that the look or gaze is necessarily male? (SMELIK, 2007, p. 495).

da pessoa em objeto “pode ser um componente inerente tanto no erotismo masculino quanto feminino tal como está construído na cultura ocidental”. A diferença, ao se referir à dominação de um gênero sobre outro, ocorre ao consumir o filme, em razão do homem não exercer apenas a mira, mas em seu ato estaria contido o poder de ação ausente no olhar feminino e a mulher “recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele”.

O foco do debate feminista não decorre apenas no âmbito da imagem, elas procuram considerar a tríade sociológica, semiótica e psicanalítica para discutir o papel do voyeurismo e fetichismo na construção da representação das mulheres feita sob o viés masculino. Tentam desconstruir a imagem da mulher atrelada à passividade, à moral religiosa e ausência de personalidade. Anette Kuhn (1991) explora a relação entre feminismo e cinema, formulando um conceito decorrente da intersecção entre ambos. Sobre o feminismo, diz:

El feminismo es una actividad política, o un conjunto de actividades, con su propia historia y formas de organización, con su propio cuerpo de doctrina elaborado en y a lo largo de su historia y organización. Y no es monólito; se presenta en distintas variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y diferentes estrategias para el cambio social. (KUHN, 1991, p. 17).

E cinema:

Entiendo cine en el sentido más amplio del término, que comprende los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas de distintos tempos, desde el cine comercial ejemplificado en su versión más elaborada por el sistema de los estudios de Hollywood de los años 30 y 40 a las variedades de cine independiente y de vanguardia, que han desarrollado sus propias formas e instituciones a lo largo de los años desde la década de los 20. Esta definición incluye también los productos concretos de esas instituciones – las películas – y, lo que es muy importante, las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas. (KUHN, 1991, p. 17-18).

Na conexão entre cinema e feminismo, podemos considerar o cinema feminista como uma ferramenta de mudança da posição da mulher na sociedade, gerando produtos concretos – os filmes. No entanto, esta relação desencadeia suposições, podendo variar na ordem cultural (imagens, representações, significados) ou econômica quando se refere à formação e à determinação da posição social e histórica das mulheres. Dentre as ressalvas em torno das teóricas feministas está o ponto de vista “a-histórico” (KAPLAN, 1995). Se de um lado, na análise fílmica, a relação com o mundo exterior pode ser abstraída na medida em que o foco ocorre no estudo da narrativa propriamente dita, do outro, alguns modelos de representação feminina ligados à maternidade, casamento ou sexualidade “transcendem as categorias históricas tradicionais.” (KAPLAN, 1995, p. 17).

As razões para isso se dariam no fato das mulheres terem sido relegadas à marginalidade através da ausência, do silêncio, colocadas assim à sombra do discurso histórico ou mesmo fora dele (PERROT, 2005). Até para lidar com os modelos de papéis tradicionais, a visão advinda do olhar masculino, segundo Mulvey (1983) cria um espaço “não colonizado” de onde se espera da mulher criar um lugar, um discurso para si própria enquanto sujeito. O desafio da crítica feminista sobre a representação da mulher flui para o debate sobre a produção cinematográfica, a fim de definir o *contra-cinema*¹⁸ feminista (KUHN, 1991). Em resumo: qual a relação entre as intervenções culturais realizadas por mulheres e intervenções culturais feministas? A mulher cineasta reproduz os códigos dominantes na representação das mulheres? O fato de ter uma mulher na autoria do filme muda o olhar? É possível uma abordagem histórica própria das mulheres? A ruptura ocorre na produção na narrativa ou no momento da interpretação?

Kaplan (1995) analisa filmes do cinema feminista independente, de autoras norte-americanas e europeias. Entram trabalhos da própria Mulvey e seu filme mais famoso – *Os enigmas da esfinge* (1977) e de diretoras como Yvonne Rainer, Marguerite Duras e Margareth Von Trotta. Nas temáticas, permanecem signos da feminilidade, como a maternidade, relacionamentos e o silêncio, desta vez visando compreender como estas qualidades seriam reformuladas para apresentar o feminismo como método ao tratar sobre a vida das mulheres.

Para Kaplan (1995), o fato de uma mulher dirigir o filme não o torna obrigatoriamente feminista e nem as formas de representação feminina do cinema dominante estarão obrigatoriamente fora da obra. A autorrepresentação não define ausência de estereótipos (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013), nem levam, obrigatoriamente, à produção de “imagens positivas”. Para Shohat e Stam (2006), o estudo dos estereótipos permite revelar padrões de preconceito de um fenômeno aparentemente aleatório; mostra efeitos psíquicos através de retratos negativos; assinala a funcionalidade social dos estereótipos, configurados como uma forma de controle.

No entanto, ao demarcar uma possibilidade de ruptura com o modelo dominante, tal pensamento representa, antes de tudo, um posicionamento político. A análise fílmica feminista mostra a busca por espaço questionando a possibilidade de uma abordagem própria das mulheres. A tentativa de contraposição ao domínio da visão masculina, de onde os

¹⁸ A ruptura não se dá apenas de maneira teórica, a resposta ao cinema narrativo tradicional seria também através do uso da técnica cinematográfica para construir uma alternativa de representação do feminino desligada à forma dominante produzida a partir do olhar masculino.

estereótipos de representação feminina teriam um status “eterno”, delegando à mulher uma condição de marginalidade simbólica acontece quando:

As cineastas exploram o problema da definição do feminino numa situação onde as mulheres não têm voz ativa, não têm discurso, não têm um lugar de onde possam falar, e examinam os mecanismos através dos quais as mulheres são relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, tanto na cultura como nos textos clássicos e no discurso dominante. (KAPLAN, 1995, p. 27).

Isto desencadeia também uma visão sobre o fazer cinematográfico. Para as críticas de cinema feministas da Inglaterra, ele seria um *contra-cinema* (KUHN, 1991). O avanço da teoria para a prática pelas diretoras seria a resposta à dominância do olhar masculino:

[...] la teoría y la práctica no son reductibles la una a la outra, parece, sin embargo, que las dos áreas de trabajo por las que estoy interesada se dirigen más y más hacia las mismas cuestiones. Estas incluyen: las relaciones entre películas, realizadores y espectadores, las formas de placer que las mujeres pueden sentir al ver películas, y la naturaleza e implicaciones de las imágenes femininas que construyen los distintos tipos de cine. (KUHN, 1991, p. 11).

Teresa de Lauretis (1985) diz:

A questão da expressão das mulheres tem sido tanto de auto-expressão como de comunicação com outras mulheres, uma questão de criação / invenção de novas imagens e da criação / imagem de novas formas de comunidade. Se formos assim, em termos de endereço - quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde e para quem - então o que foi visto como uma divisão, uma divisão, uma divisão ideológica dentro da cultura cinematográfica feminista, entre a teoria e a prática, ou entre o formalismo e o ativismo, pode parecer ser a própria força, a unidade e a heterogeneidade produtiva do feminismo. (LAURETIS, 1985, p. 164)¹⁹.

A imagem feminina - para além do cinema hollywoodiano - também se faz presente nos mais diversos tipos de cinema, em seus variados contextos produtivos. Annette Kuhn (1991) acrescenta a importância do reconhecimento dos fatores culturais na configuração das relações de sexo e gênero. Na tentativa de identificar sobre quais dispositivos a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, entende-se como a mulher é enquadrada sob as formas de representação social dominante.

¹⁹ The question of women's expression has been one of both self-expression and communication with other women, a question at once of the creation/invention of new images and of the creation/imaging of new forms of community. If we forms in this manner, in terms of address - who is making films for whom, who is looking and speaking, how, where, and to whom - then what has been seen as a rift, a division, an ideological split within feminist film culture between theory and practice, or between formalism and activism, may appear to be the very strength, the drive and productive heterogeneity of feminism. (LAURETIS, 1985, p. 164).

Para Smelik (2007), enquanto as feministas pretendem desconstruir as imagens patriarcais e representações da mulher, elas precisam estabelecer sua subjetividade, ou seja, redefinir o significado de ser uma mulher, podendo desencadear uma abordagem unilateral à complexidade da reconstrução dessa subjetividade. Lauretis (1993) sugere produzir, enquanto cineasta feminista, filmes “que trabalham um problema”, opondo-se a conclusões totalizantes e afirmações taxativas. Ao buscar contradições, diversidade, ruptura nos padrões de representação em resposta ao espaço narrativo homogêneo do cinema e discursos dominantes, pode-se, finalmente, deslocá-los e trazer à tona demandas de outros setores sociais em busca de uma intervenção na realidade.

Considerar particularidades, os contextos históricos e locais das mulheres diretoras nos fornece elementos mais consistentes para compreender o protagonismo feminino em cinematografias específicas, no nosso caso, a brasileira. Para tanto, fazemos no capítulo seguinte um resumo das obras e trajetórias de algumas mulheres diretoras de filmes no Brasil.

Capítulo II

MULHERES DIRETORAS DO CINEMA BRASILEIRO

A trajetória feminina no cinema passa por muitos nomes. Para chegar até o Brasil e, sobretudo, em Jussara Queiroz, há um caminho pavimentado por mulheres trilhado na história do cinema global e nacional. Trazemos alguns deles, de como elas afirmaram gradativamente sua importância, exerceram o protagonismo feminino e o trouxeram nos seus filmes, mostrando como o cinema foi capaz de acompanhar as transformações vividas pelas mulheres, bem como permitiu criar histórias, trazer olhares as recolocando nas narrativas ainda que seus nomes e filmes sejam pouco conhecidos e estudados.

Et la femme créa Hollywood... o documentário de 52 minutos dirigido pelas irmãs Julia e Clara Kuperberg, lançado no Festival de Cannes²⁰ de 2016 traz este dado: até a década de 1920, a presença feminina em filmes norte-americanos chegava a uma média de 50% em relação à masculina nas mais diversas áreas de produção. Segundo Munerato e Oliveira (1982), em Hollywood, entre os anos 1920 e 1930, as mulheres eram roteiristas, montadoras, cenógrafas e figurinistas, mas esporadicamente produtoras e diretoras. Stam (2003) ressalta a maior participação da mulher na função da montagem, em muito relacionada às tradicionais funções de “costureira”, “arrumadeira” ou “continuista”, socialmente atribuídas à feminilidade, em referência à delicadeza das mãos das mulheres para o manejo adequado das películas numa época de poucos recursos técnicos e financeiros. A sinopse²¹ do documentário diz:

O primeiro *talkie*²² foi dirigido por Alice Guy; O primeiro filme colorido foi produzido por Lois Weber, que dirigiu mais de 300 filmes em 10 anos. Frances Marion escreveu roteiros para a estrela hollywoodiana Mary Pickford e ganhou dois Oscars; Dorothy Arzner foi a diretora de cinema mais poderosa em Hollywood.

²⁰ Disponível em: <http://www.festival-cannes.com/en/actualites/articles/women-who-run-hollywood-spotlight-on-the-forgotten-women-of-american-cinema> Acesso em 10 mai 2017

²¹ The first talkie was directed by Alice Guy; the first colour film was produced by Lois Weber, who directed more than 300 films over 10 years. Frances Marion wrote screenplays for the Hollywood Star Mary Pickford and won two Oscars; Dorothy Arzner was the most powerful film director in Hollywood.

²² “Talkies” ou “Talking pictures” foram os primeiros experimentos que incluíam diálogos sincronizados nos filmes. Oficialmente, a primeira produção de longa-metragem sonora é o Cantor de Jazz, de 1927. Disponível em: <https://wonderfulcinema.com/talkie-definition/> Acesso em 10 mai 2017

E o que todos eles têm em comum? São todas mulheres e foram todas esquecidas. Inacreditavelmente, durou até 2010 para a primeira mulher, Kathryn Bigelow, ganhar o Oscar de Melhor Diretora. Mesmo que as mulheres sub-representadas têm sempre desempenhado um papel importante em Hollywood e é esta parte da história do cinema deixou incontáveis que este documentário pretende descobrir. (tradução nossa).

A primeira exibição cinematográfica data de 28 de dezembro de 1895²³, realizada em Paris pelos irmãos Lumière, com 10 filmes documentais de curtíssima metragem. Alice Guy Blaché²⁴ é reconhecida como a primeira diretora de cinema da história. Trabalha desde 1894 como secretária da companhia *Gaumont Chronophone*, começa a dirigir filmes narrativos entre 1896 a 1906, ainda na França. Seu primeiro trabalho, *La fée aux choux*²⁵ (A fada do repolho) encena a lenda sobre nascimento dos bebês, na qual meninas nasciam em rosas, e os meninos em repolhos. Nele, nota-se o pioneirismo de Alice Guy. Se um ano antes, a exibição dos Lumière continha imagens aleatórias do cotidiano de Paris, ela já apresenta ao público uma narrativa, com atuação, figurino, iluminação e cenário.



Figura 1: fragmento de *La fée aux choux* - Alice Guy, 1896 (Fonte: Google Imagens)

²³ Disponível em: <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html> Acesso em 10 mai 2017

²⁴ Biografia disponível no site do *Women Film Pioneers Project*: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/> Acesso em 10 mai 2017.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CYbQO6pwuNs>

Em 1910, Guy embarca para os Estados Unidos com o esposo Herbert Blaché e funda o Estúdio Solax em Nova York, filial da Cia. Gaumont. A empresa se sustenta até o início da década seguinte, quando declara falência e a produção cinematográfica vai para a Costa Oeste. Hollywood oferecia condições climáticas e comerciais melhores para a atividade. Divorciada, Guy regressa para a França e trabalha em revistas adaptando roteiros fílmicos para novelas. Fica até 1964, quando retorna para os Estados Unidos e falece quatro anos depois. Segundo Munerato e Oliveira (1982), é atribuída à diretora a realização de 270 filmes na França e nos EUA, muitos deles de ação e com personagens femininas como heroínas.

Alice Guy Blaché é um dos exemplos mostrados pelas irmãs Kuperberg e a trouxemos para ressaltar nomes femininos importantes na história do cinema. O documentário contempla discussões caras à Teoria Feminista do Cinema na década de 1970: filmes dirigidos por mulheres, autoria e olhar feminino e as mulheres eram tão presentes quanto homens nas produções. A década de 1920 demarca o fortalecimento do cinema enquanto indústria, a partir daí a participação feminina na direção e cargos mais ligados à produção do filme em si vai diminuindo até se destacar majoritariamente na função de atriz.

Essa virada decorre da atribuição de valor econômico ao cinema, aprimoramento da técnica, linguagem e popularização. A mulher sai dos bastidores, e sua imagem ganha as telas por meio do *star system*, moldada através da ótica masculina, das referências aos papéis de gênero na sociedade e no culto à estrela (GUBERNIKOFF, 2016). Para Doane (1983), o valor de culto perdura no cinema através do *star system*. O novo padrão cinematográfico formulado nos Estados Unidos passa a inspirar o Brasil, divulgado pelas revistas *A scena muda* (1921-1955) e a *Cinearte* (1926-1942).

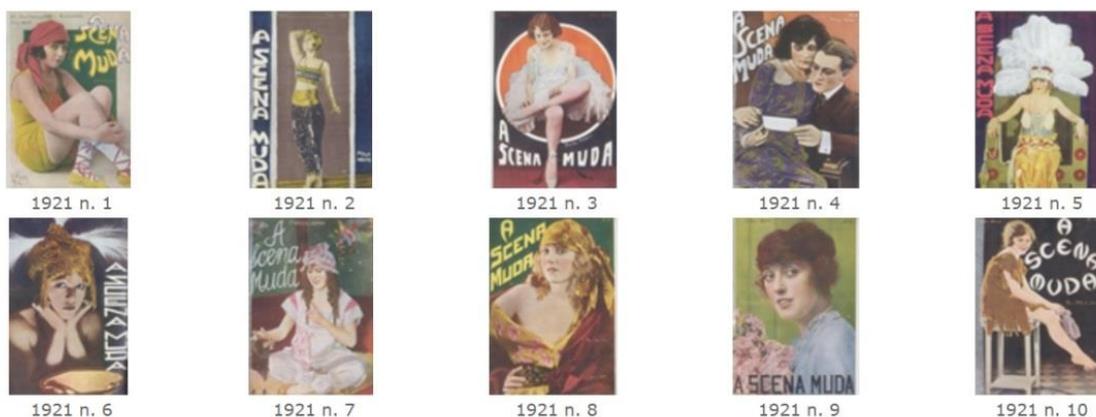


Figura 2: Capas das primeiras edições da revista *A Scena Muda* (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

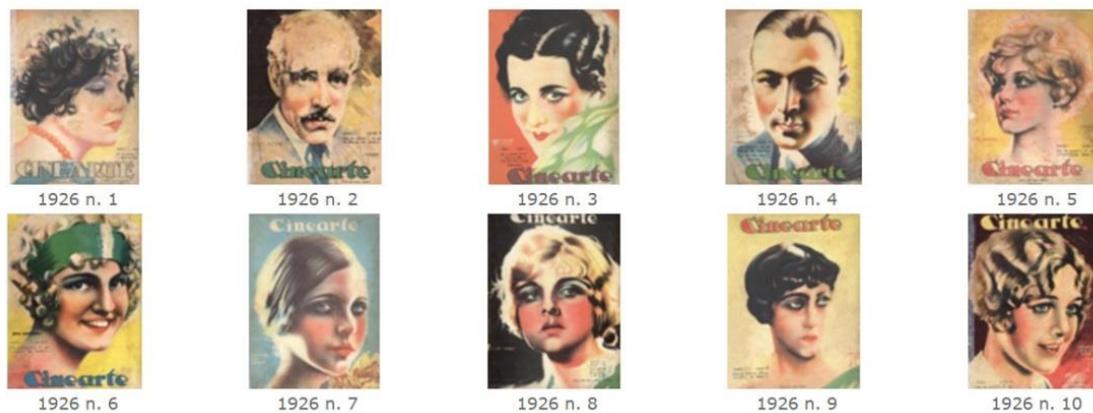


Figura 3: Capas das primeiras edições da revista *Cinearte* (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Nesta amostra de capas de revistas, ambas em seu primeiro ano de publicação, nota-se a presença dominante das atrizes hollywoodianas. Gradativamente ao estabelecimento do padrão cinematográfico norte-americano, tanto em produção como distribuição, a divulgação passa a ser ampla no Brasil. Os principais meios eram as revistas *Cinearte* e a *Scena Muda*. Gubernikoff (2016, p. 75) comenta: “O *star system* chega ao Brasil como um modelo importado, sem tentar encontrar caminhos próprios ou, na melhor das formas, imitando-o”, os impressos foram os principais divulgadores, os filmes em si eram pouco distribuídos.

Muitas atrizes eram mais conhecidas em virtude de suas fotografias publicadas nessas revistas, porque o espectador, em alguns casos sequer via o filme. Em fins do século XIX a início do século XX, o Brasil já tinha experiências de ciclos regionais em Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro, com destaque para os cinejornais. As tentativas de produção nacional entre as décadas de 1930 a 1950 motivaram a criação de estúdios, como a Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, no entanto, a distribuição continuava sendo insuficiente. Segundo Munerato e Oliveira (1982), muitos empreendimentos cinematográficos brasileiros também eram iniciativas familiares.

Um desses exemplos é *O mistério do dominó preto*, de 1930. A primeira produção nacional realizada por uma mulher é escrita, dirigida, e estrelada por Cleo de Verberena,²⁶ então com 21 anos. Cinéfila e fã de Greta Garbo, torna-se atriz do teatro de revista até dirigir seu primeiro e único longa-metragem, possível graças à herança recebida por seu marido, Laes Remi, atuando junto com ela como protagonista. No entanto, Cleo não consegue seguir na carreira de diretora, seu segundo projeto *Canção do destino* não é concluído, trabalhando

²⁶ Disponível no site *Mulheres do Cinema Brasileiro*: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/428/Cleo-de-Verberena/4> o em 12 mai 2017

- 1929: *Sangue mineiro*, de Humberto Mauro (atriz);
- 1930: *Limite*, de Mário Peixoto (atriz)
- 1933: *Onde a terra acaba*, de Octávio Gabus Mendes (atriz e produtora)
- 1935: *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro (atriz e produtora)
- 1936: *Cidade-mulher*, de Humberto Mauro (atriz e produtora)
- 1942: *Argila*, de Humberto Mauro (atriz e produtora)
- 1947: *O malandro e a grã-fina*, de Luiz de Barros (produtora)
- 1948: *Inconfidência mineira* (diretora, atriz, produtora e roteirista)
- 1949: *Inocência*, de Luiz de Barros e Fernando de Barros (produtora)
- 1952: *O rei do samba*, de Luiz de Barros (produtora)

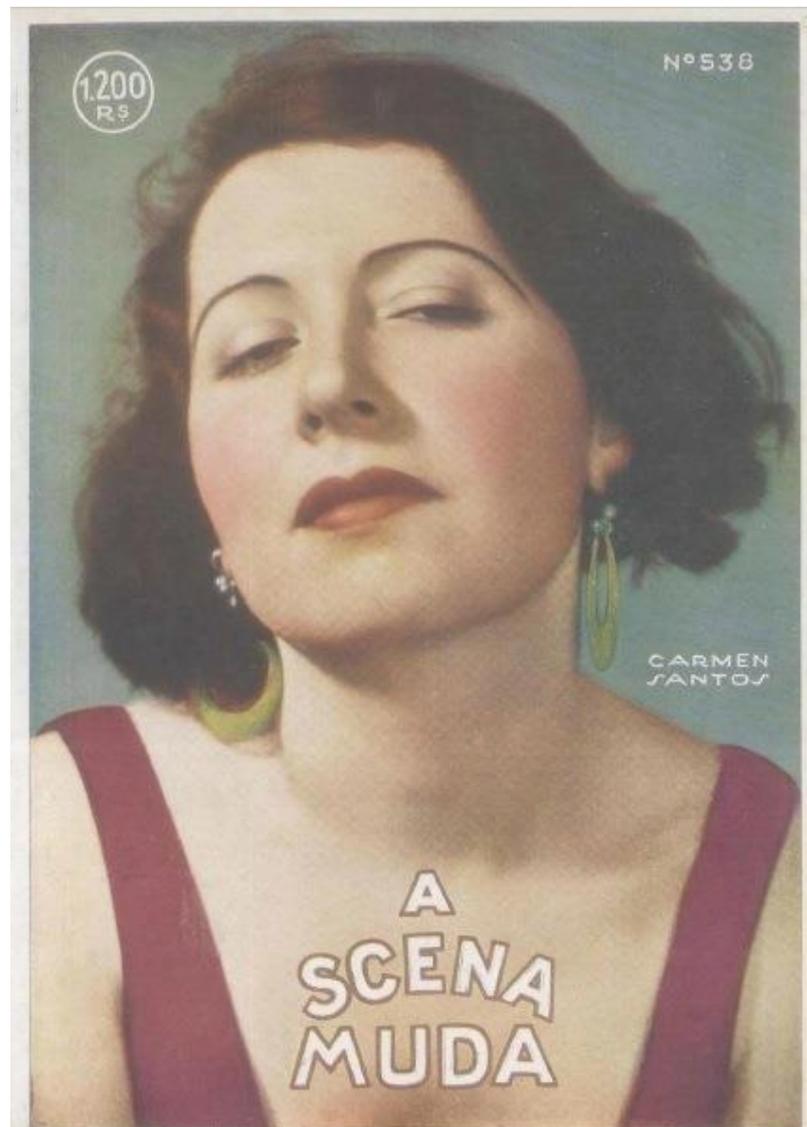


Figura 5: A scena muda, n.538, 15 jul 1931 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Gilda de Abreu²⁸ estreia em 1936 como atriz em *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Vianna, em um papel pensado inicialmente para Carmen Miranda. O sucesso do filme a tornou conhecida para o público. Dirige *O ébrio*, em 1946, cujo protagonista é Vicente Celestino, esposo de Gilda e um dos grandes cantores do rádio na época.



Figura 6: Gilda de Abreu em *A Cena muda* n.42, de 15 out 1946 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

O filme atingiu a marca de 8 milhões de espectadores, fica em cartaz ininterruptamente de 1946 a 1983²⁹, sendo restaurado em 1998. Em 1947, dirige *Pinguinho de gente*, novamente tendo o marido no elenco. Em 1949 atua em *Coração materno*, roteiriza

²⁸ Biografia de Gilda de Abreu consultada em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/436/Gilda-de-Abreu/4> Acesso em 15 maio 2017

²⁹ GRILLO, Cristina. "O Ébrio" ganha novas cenas em versão restaurada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/06/1998. Disponível <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27069803.htm> Acesso em 15 maio 2017

Chico viola não morreu, lançado em 1955 e conta a história do cantor Francisco Alves. Seu último trabalho foi *Canção de amor*, curta-metragem lançado em 1977, o qual roteirizou e dirigiu. Mesmo dirigido poucos filmes, a carreira de Gilda de Abreu abrange um longo espaço de tempo, lançando filmes entre as décadas de 1940 a 1970.

Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu iniciam a trajetória de mulheres diretoras na filmografia nacional. Veiga (2013) e Munerato e Oliveira (1982) também citam duas italianas realizadoras de filmes no Brasil: Maria Basaglia, com *Macumba na Alta* (1957) e *O Pão que o Diabo Amassou* (1958) e Carla Civelli com *É um Caso de Polícia* (1959). Até a década de 1950 eram poucas mulheres ocupando a direção. Os anos sessenta ficam marcados pela instauração do governo militar em 1964 e o surgimento do Cinema Novo. Apesar de ter sido uma época de efervescência revolucionária na política e nas artes como resposta à ditadura, em relação à produção cinematográfica, especificamente a filmes dirigidos por mulheres, tivemos números desproporcionais.

Tabela 1: Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do diretor, no Brasil, entre 1961-2010.

Diretor (sexo)	Décadas					Total
	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	
Homens	435	883	854	274	843	3289
Mulheres	3	16	29	37	164	249
Ambos	1	4	5	14	60	84
Sem informação	0	1	0	1	0	2
Total	439	904	888	326	1067	3624

Fonte: ALVES (2011, p. 138)

O Cinema Novo se torna a maior marca da identidade cinematográfica brasileira, em um período de afirmação do “cinema brasileiro moderno”, em busca de uma “atualização estética” (XAVIER, 2001, p. 18) e este “acertou os passos do país com os movimentos de ponta de seu tempo”, reconhecido internacionalmente por três principais nomes: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Nesse novo cinema, surgiria um novo homem e também uma nova mulher. Assim vemos no trecho do manifesto *Eztetyka da fome*³⁰, lançado por Rocha em 1965:

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a

³⁰ ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Disponível em: http://www.tempglauber.com.br/t_estetica.html Acesso em 16 maio 2017.

impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto de Caxias*, mata o marido, a Dandara de *Ganga Zumba* foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina ganhar um novo homem; a mulher de O desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

O cinema passa a ser visto, conforme Ramos (1987), como ferramenta de militância política, sob a ideia de se construir um olhar nacional “descolonizado”, distante da influência norte-americana e mais próximo de uma proposta de vanguarda com referências ao neorealismo italiano e a *Nouvelle vague* francesa (XAVIER, 1993). Mesmo pensando a condição feminina do ponto de vista da representação, as realizadoras produziram 1% dos filmes durante uma década (ALVES, 2011).

Tratando de longa-metragem, encontramos na base de dados da Cinemateca Brasileira³¹ e em Munerato e Oliveira (1982, p. 26). *As testemunhas não condenam*, de 1962, direção de Zélia Costa. Maior parte da produção feminina ainda era voltada ao documentário e curta-metragem. Destes, temos registrado no Catálogo do Documentário Brasileiro³², de Lygia Pape: *O guarda-chuva vermelho* (1963), *Letreiros/Cinemateca/MAM* (1965) e *La nouvelle création* (1967); de Gilda Bojunga: *Yes, I love Paris* (1967); *Pesquisa do Urânio* (1968), de Maria Aparecida Mattos de Paiva; *Experiência 3* (1969), de Suzana Amaral; *Indústria* (1969), dirigido por Ana Carolina e Helena Solberg com *A entrevista*, 1966 (documentário) e *Meio-dia*, 1969 (ficção).

O período pós-68, com aumento da censura através do AI-5, reflete mudanças, as quais, segundo Gubernikoff (2016), derivam no questionamento da função político-militante do Cinema Novo e a reorganização da produção em torno da Embrafilme, criada em 1969 pelos militares. Por outro lado, a produção independente feminina representou um total de 33 filmes até 1973. Em 1979, é criado o Coletivo das Mulheres de Cinema, unindo diretoras, produtoras, roteiristas e técnicas (VEIGA, 2013). Estas mudanças serão importantes porque as diretoras tornam a indagar e criar alternativas de lidar com o universo feminino.

Gubernikoff (2016) faz um apanhado de conceitos e valores nos modos de caracterizar as mulheres no cinema brasileiro, muitas vezes tratando-as como objetos ou externas à sociedade produtiva. Além da cultura onde se erguem estereótipos de discriminação, há forte influência da literatura, pois muitos filmes são adaptações e refletem papéis masculinos como

³¹ Catálogo acessado em: <http://bases.cinemateca.gov.br/> Acesso em 16 maio 2017.

³² Retirado do site: <http://documentariobrasileiro.org/> Acesso em 16 maio 2017.

femininos em épocas distintas da história do país. Persiste em muitos filmes o aspecto determinista e a aceitação do caminho já traçado para elas e que alguns poucos tentam subverter. Quando se tenta valorizar a figura feminina, Gubernikoff (2016, p. 82) descreve alguns elementos, entre os quais:

[...] uma confusão entre sensualidade e sabedoria, representada principalmente pelas personagens adaptadas dos livros de Jorge Amado, como Dona Flor ou Gabriela, quando a subversão presente na personagem deriva mais inconscientemente do instinto. Mas, quando há consciência de seu poder, as saídas são individuais, como é o caso da personagem de *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues.

A partir do momento em que a mulher nega o sistema opressor, seu perfil será o de uma mulher neurótica, como é o caso da personagem vivida por Isabel Ribeiro no filme de Leon Hirszman *São Bernardo* (1972).

O que mais se explora é a imagem da “mulher-apêndice-masculino”, mesmo quando o que se discute são as transformações do mundo colonial para o capitalismo, ou quando elas começam a se introduzir no sistema produtivo, como é o caso de *São Paulo S. A.*, de Luiz Sérgio Person (1965).

Desta maneira, a autora considera existir uma fragmentação da imagem da mulher brasileira, desde a prostituta à dona de casa, de musa à empregada, ligada a um destino trágico e imutável. No entanto, Gubernikoff (2016) enxerga no Cinema Novo uma tentativa de reverter um pouco este aspecto, citando a importância da mulher no movimento, embasada no manifesto de Glauber Rocha de 1965, voltado a um ideal revolucionário, visando mostrar mulheres atuantes na ação política e destaca sua importância ao lançar atrizes, a exemplo de Norma Bengell, Helena Ignez e Odete Lara.

Na década de 1970, o aumento da vigilância pelo regime, fragmenta o teor político das obras e os filmes vão para os centros urbanos, ganhando uma roupagem sexual, com produções de baixo custo, cujo polo de produção é a chamada *Boca do Lixo*, em São Paulo. Para Xavier (2001, p. 74-75), esta produção “carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura”.

Gubernikoff (2016, p. 84) atribui à pornochanchada a criação de um tipo de identidade feminina ao redescobrir o potencial sexual da mulher brasileira, “explorando de forma hostil e acintosa a fantasia masculina do binômio desejo/sexo”. O apelo junto ao público torna as atrizes do gênero imunes ao anonimato, a exemplo de Vera Fischer, eleita Miss Brasil em 1969, e após ser contratada pela TV Globo, passa, por uma espécie de “purgatório”, como forma de condenar seu passado sexual, para torná-la palatável à classe média brasileira.

A hegemonia da televisão projetava-se nas novelas influenciadas pelos “filmes de mulheres”, predominantes no mercado norte-americano até a década de 1950. Para Gubernikoff (2016), se moldava a imagem de atrizes oriundas da pornochanchada e ao mesmo tempo surgiam estrelas como Fernanda Montenegro, atribuída à seriedade e talento do teatro. Betty Faria e Sônia Braga atuam no cinema e também televisão. Ambas encarnaram protagonistas dos livros de Jorge Amado. Faria, a *Tieta* na telenovela de 1990 e Braga, atuando em *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Gabriela* (1983) e *Tieta do Agreste* (1996) no cinema. As protagonistas de Amado nomeiam as obras e representam a mulher plena de beleza e sensualidade tida como tipicamente brasileiras, oriundas do povo e ícones de uma ruptura moral, livres com seus corpos, usando-os como arma de sobrevivência em uma sociedade conservadora.

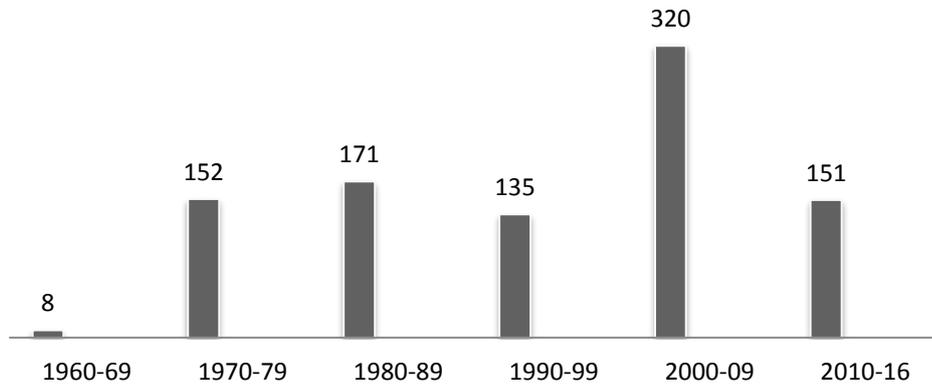
Embora a pornochanchada tenha cristalizado a representação feminina nos anos setenta, algumas rupturas vieram em seguida. De maneira geral, este foi um período de reivindicações por direitos, início de festivais de filmes de mulheres e a Teoria Feminista do Cinema - principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra – surge focada na análise e proposição de um *contra-cinema* (KUHN, 1991). No Brasil, mesmo o contexto político marcado pela censura do regime militar não impediu uma safra de diretoras abordar a relação da mulher com o social e consigo mesma. Para Veiga (2013), o aparato militar da época visava abafar a efervescência política e cultural em nome da “moral e bons costumes”, apoiado por setores sociais, financeiros, religiosos e midiáticos com promessas de desenvolvimento e crescimento econômico.

O apelo à ideia de modernização sob viés conservador, esperava da mulher o desejo de realização pelo consumo mantendo-se no lar e exercendo seus papéis de mães, esposas e filhas, mas, na prática, os resultados foram o contrário. Em Muraro (2000, p. 173) consta o salto das mulheres no mercado de trabalho, de seis para doze milhões entre 1970-76 e nas universidades, passaram de cem mil para quinhentas mil entre 1969 a 1975. Nesse cenário de aumento da profissionalização e qualificação das brasileiras, muitas mulheres pegaram em câmeras para rodar seus filmes.

Cavalcante e Holanda (2013) trazem alguns títulos de longas-metragens de ficção lançados por mulheres, dentre os quais: *O segredo da rosa*, de Vanja Orico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973), *Os homens que eu tive* (1973), Tereza Trautmann, *Encarnação*, de Rose Lacrete (1974), *Feminino plural*, de Vera Figueiredo (1976), *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976), *Cristais de sangue*, de Luna Alkaly (1976); *Mar de Rosas*, de Ana Carolina (1977), *A mulher que põe a pomba no ar*, de Rosângela Madonado (1977) e *Samba*

da criação do mundo, de Vera Figueiredo (1978). Em relação ao documentário, vemos no gráfico abaixo o crescimento significativo de produções nacionais no período e suas variações até o ano de 2016.

Gráfico 1: Documentários dirigidos por mulheres no Brasil



Fonte: <http://documentariobrasileiro.org/catalogo/>. Acesso em 15 jan 2017.

Destes 152 filmes, somente três eram longas, todo o resto se dividia entre curta (01-15 min de duração) e média-metragens (15-69 min). Essa tendência ao documental também podia ser vista nos filmes de norte-americanas do mesmo período, enquanto na Europa, particularmente no Reino Unido, havia um apelo maior à experimentação segundo Kaplan (1995). Nos Estados Unidos, o movimento era notadamente mais ativista, mais pragmaticamente orientado e teoricamente com maior enfoque sociológico. No Brasil, a produção feminina cresce junto à participação da mulher na sociedade, de reivindicação de espaço do ponto de vista simbólico e o uso da ferramenta cinematográfica na militância. Gubernikoff (2013) cita a influência feminista na reformulação de padrões culturais, por esta ter marcado uma época de para além de reformas em uma legislação discriminatória.

Veiga (2013) trata de filmes realizados por três diretoras brasileiras no período da ditadura militar (1964-1985), onde destaca os nomes de Helena Solberg, Teresa Trautman e Ana Carolina e como elas demonstram o papel das mulheres na construção de uma nova sociedade, expressando suas especificidades, alinhadas ao cenário político daquele tempo. Solberg, uma das raras diretoras na década de sessenta, e segundo Veiga (2013, p. 296), embora estivesse próxima aos cineastas da época, via o Cinema Novo como “uma panelinha de rapazes”. Em entrevista (Coord. da Mulher [1987:3] apud VEIGA, 2013, p. 297), Solberg diz: “[...] os meus amigos cineastas que casaram não param de fazer filme porque casaram,

porque engravidaram... a vida deles continua. Eu acho que a mulher é afetada por essas coisas de uma forma muito mais profunda”.

Paiva (2014, p. 165) comenta: “na narrativa de Solberg, prevalece o caráter documental sobre a história das mulheres e o uso do cinema como ferramenta horizontal de conscientização sobre a existência do patriarcado e a luta feminista”. O curta-metragem *A entrevista* (1966), primeiro trabalho no Brasil, é uma coletânea de setenta entrevistas realizadas pela diretora com mulheres de classes média e alta do Rio de Janeiro, de idades entre 18 e 27 anos, onde elas falavam sobre medos, sexo, virgindade, pecado, traição, liberdade, criação e expectativas de vida. A montagem inclui na narração vozes e imagens das entrevistadas e do momento de deposição do presidente João Goulart. Veiga (2013, p. 300) ressalta a data das entrevistas, justamente em 1964, e mesmo com uma postura aparentemente liberal, Solberg tece uma crítica, pois muitas pertencentes às mesmas classes sociais de suas entrevistadas seguiram na Marcha da família com Deus pela liberdade e “seu curta-metragem foi pioneiro ao dialogar simultaneamente com as questões da opressão das mulheres e da repressão militar”.

Sua trajetória profissional se diferencia das demais porque nos anos 1970 muda-se para os Estados Unidos, onde viveu por cerca de trinta anos. Ainda assim, os filmes tratavam do universo latino-americano, destacando a condição de vida das mulheres pobres e trabalhadoras, como em *La doble jornada*³³ (1975): “Filmado nas fábricas no México, na Argentina, nas minas na Bolívia e na Venezuela examina as condições da mão de obra feminina na força de trabalho na América Latina”. O filme envolve o pensamento e condição das mulheres em diversas classes sociais e países de todo o continente americano, além do tempo de atuação. Seu último trabalho, *A alma da gente*, fora lançado em 2013. Solberg filma o feminino há cinco décadas. No site da Radiante Filmes³⁴, consta a direção e produção em 22 filmes, e premiações em inúmeros festivais como os de Gramado e Brasília, *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana* e o *Film de femmes*, realizado desde 1979 na França.

Veiga (2013) também fala de Teresa Trautman, cuja carreira atravessou fortemente a ação da censura. Desde o início, ela integrava grupos de cineastas com realizações na Boca do Lixo, em São Paulo. Começa a trabalhar como montadora, e em 1971 dirige o episódio “Curtição” para o longa-metragem *Fantasticon, os deuses do sexo*. Seus trabalhos envolvem a

³³ Visto em: <http://radiantefilmes.com/filmes/a-entrevista/> Acesso em 17 maio 2017

³⁴ Produtora criada em 1998 por Helena Solberg e o esposo, também cineasta David Meyer. Disponível em: <http://radiantefilmes.com/> Acesso em 17 maio 2017

participação na produção, roteiro e atuação em longas-metragens do então cinema marginal. Em *Os homens que eu tive* (1973), ela, aos 22 anos escreve, monta e dirige e levanta a bandeira da libertação sexual da mulher. No enredo, a personagem principal - idealizada para Leila Diniz, morta em um acidente de avião em 1972 – Pity, uma mulher casada há quatro anos com Dode, vive um relacionamento aberto. Mesmo em um triângulo com o amante chamado Silvio, Pity também se apaixona por Peter.

No portal Memória da Censura no Cinema Brasileiro³⁵ podemos ver as fichas com as justificativas para censura de filmes no período entre 1964 a 1988 e na lista de cineastas disponível para consulta, Teresa Trautman é a única mulher. Veiga (2013, p. 235) comenta: “Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um mesmo homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, um bom “garanhão” tinha seu valor. Já uma mulher liberada...”. Um dos pareceres do Ministério da Justiça, feito na Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, sob número 3612/73, vem com o seguinte texto:

Título: Os homens que eu tive. Classificação etária: 18 anos. Cortes: sim. Vedada a exploração comercial: não. Cenas: levianas, da alcova.

Linguagem: vulgar e algumas palavras de baixo calão.

Tema: social, infidelidade conjugal.

Personagem: vulgares e levianas.

Mensagem: negativa.

Enredo: Pity, mulher leviana, deixa o marido, que também mantinha relações extra-conjugais, e prossegue sua vida com vários homens. No final, ela engravida de um dos companheiros, fica muito feliz e comunica o acontecimento ao marido, pedindo o desquite.

Cortes: No trailer – palavrão porrada. Segundo rolo do filme – palavrão filho da puta.

Conclusão: trata-se de película com conteúdo amoral, baseado no adultério. Opinamos pela liberação para maiores de 18 anos, com os cortes acima mencionados. Brasília, 01 de junho de 1973

Segundo Veiga (2013), Trautman afirma ter entrado para o índice restritivo da censura ditatorial e cada projeto novo que apresentava ou do qual participava já era negativamente carimbado e vetado, não importando seu conteúdo. Após o episódio prosseguiu trabalhando como atriz em filmes de temática erótica e só em 1977 volta a dirigir no curta-metragem *O Caso Ruschi*, documentário sobre preservação ambiental, e somente em 1981 volta a trabalhar

³⁵ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/> Acesso em 17 maio 2017

em longas, assinando o roteiro de *Os saltimbancos trapalhões* e como diretora, retorna em 1987 em *Sonhos de menina moça*, o qual também produziu e roteirizou.

Mesmo em tempos de censura, os filmes de Ana Carolina, de acordo com Veiga (2013), contornavam as barreiras de sua época com humor, metáforas e ironia. Gubernikoff (2016) ressalta o trabalho da diretora, no sucesso em produção, e reconhecimento até mesmo fora do país em filmes lidando com a “condição feminina” marcada nas três obras, e, em entrevista para Gubernikoff (2016, p. 89), a diretora afirma: “eu fiz uma trilogia com começo, meio e fim. Uma reflexão sobre vários assuntos de um mesmo assunto: a mulher e o poder, a mulher e o sexo, a mulher e o amor”.

Mar de Rosas (1977), um *road-movie* onde mãe e filha, após uma briga na qual a esposa ataca o marido com uma navalha, vão encontrando outras personagens histéricas e vivenciam experiências inusitadas³⁶; em *Das Tripas Coração* (1982), sai a família e entram o estado, igreja e a escola, apresenta “variações geracionais na representação da sexualidade feminina” (VEIGA, 2013, p. 282) numa narrativa que transfigura as instituições e situa temporalidades do desejo feminino; e, *Sonho de Valsa* (1987), com uma mulher de 30 anos “em luta contra o poder da busca e da concretização do amor romântico.” (PAIVA, 2014, p. 166). A protagonista, Teresa, busca o amor, mas é sempre afetada pelos homens do passado. Presa a isto, a trama enfatiza o poder masculino na dimensão da experiência feminina formada pelos amores fracassados. Mas, no fim, ela descobre só precisar de si para ser feliz.

Com a experiência de dez curtas-metragens, destaca-se na produção nacional já no primeiro longa, *Getúlio* (1974), pelo qual ganha medalha de prata no Festival de Moscou de 1976, feito a partir de material de arquivo onde compõe um retrato do ex-presidente da década de 1930 ao suicídio em 1954. Ana Carolina se torna uma das cineastas mais conhecidas no Brasil e, de acordo com Veiga (2013, p. 294), embora não se considerasse feminista, ela “dialogou com as propostas da crítica feminista do cinema dos anos 1970, que pedia a ruptura com os padrões hollywoodianos hegemônicos, a quebra da linearidade da narrativa e a evidência do cinema como construção, não como verdade; além de colocar em cena as reivindicações específicas do movimento feminista daqueles anos”.

A relação entre cinema e aspectos sociais se destaca entre 1970 e 1980, junto aos os movimentos da segunda metade da década e mantendo a tendência de aumento nas produções de mulheres. Conforme Ismail Xavier (2001), as reivindicações sindicais, industrialização, problemas do operário e de classes no Brasil urbano passam a incidir no cinema em

³⁶ Sinopse disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-235505/> Acesso em 17 maio 2017.

contraposição ao viés naturalista da década anterior. E ressalta a produção de documentários, voltados para a trajetória de figuras políticas, direitos humanos, lei da anistia, minorias e exemplifica com o crescimento de uma perspectiva feminina, “que pensa por uma nova ótica tanto a condição da mulher, como outras questões.” (XAVIER, 2001, p. 114).

Maria Inês Villares mostra as presidiárias do regime semiaberto do Carandiru expondo seus problemas, a marginalização sofrida na sociedade mesmo tendo cumprido integralmente as penas em *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)*, de 1983 e fala da velhice, rejeição, memória e isolamento das mulheres mais velhas, as *Meninas de outro tempo* (1986). *Trabalhadoras metalúrgicas*, de Olga Futemma aborda as condições de trabalho das empregadas na indústria metalúrgica em São Bernardo do Campo, com cenas filmadas no I Congresso da Mulher Metalúrgica, de 1978. Na ficção, em *Retratos de Hideko* (1981), a diretora retorna à sua origem nipônica em quatro gerações de mulheres japonesas e seus conflitos culturais, adaptação à cidade de São Paulo e o culto às tradições. Tizuka Yamasaki traz uma protagonista feminina em *Gaijin – Caminhos da liberdade* (1980) para contar a história de imigrantes japoneses vindos ao Brasil trabalhar em uma fazenda de café no início do século XX. Para Gubernikoff (2016, p. 98-99), a diretora diz:

Hoje, analisando o meu trabalho, depois de anos, o que eu acho genial é que fiz um discurso enorme para ser um cineasta homem. E consegui enganar todo o mundo, explicando que meus filmes eram assim e assado. E as pessoas acreditavam e conseguiam ver o filme neste discurso. Só que hoje, revendo os filmes, vejo que eu dei umas “bandeiras” como mulher. Eu não consegui anestésiar todo o meu lado feminino [...]

Para fazer tudo isso, eu levei muito tempo e sofri muito. Acho que tudo isso foi feito, de certa forma, paulatinamente. Acho também que foi essa agonia que me deu a possibilidade de fazer o meu primeiro filme, rompendo um pouco com o ato discursivo e buscando emoção. Porque a emoção de *Gaijin* é muito feminina. A história não é apenas contada por uma personagem feminina, mas também o jeito de contar é feminino. O filme se atém aos detalhes, o que é a visão de uma diretora mulher.

Yamasaki dirige *Parahyba, mulher-macho* (1983), desta vez com uma protagonista nordestina inspirada no romance de José Jofelly “Anayde – paixão e morte na revolução”. Paiva (2014, p. 203) comenta: “essa obra cinematográfica recria o ambiente da capital do Estado da Paraíba, nos anos trinta, quando o poder exercido pelos governantes e coronéis na região começa a ser questionado e se instala uma discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais”. Anayde Beiriz, interpretada por Tânia Alves foi uma professora, poetisa e feminista paraibana. Mal vista pela sociedade da época, teve seus escritos queimados e comete suicídio por envenenamento em 1930, aos 25 anos. Paiva (2014) cita o uso de cópias

de documentos e fotos na composição das cenas por Yamasaki, e sua preocupação em mostrar Anayde como uma mulher à frente de seu tempo.

A mulher nordestina volta a ser protagonista em *A hora da estrela* (1985), também uma adaptação literária de romance homônimo escrito por Clarice Lispector. Com mais de quarenta documentários produzidos para a TV Cultura, a diretora Suzana Amaral conseguiu levantar o nome do Brasil no cenário internacional no Festival de Berlim ao ser indicada ao Urso de Prata e a conquista do prêmio de melhor atriz por Marcélia Cartaxo, interpretando a protagonista Macabéa. Gubernikoff (2016, p. 104) indaga a diretora: “Existe uma linguagem feminina de cinema?” Suzana Amaral assim responde:

Não existe uma linguagem feminina no cinema, existe um problema de código, de comunicação. Existe um problema de teoria da comunicação. Existe uma visão feminina das coisas, o seu próprio repertório e o repertório de seu código. Existe uma linguagem própria a cada pessoa. Existem mulheres cineastas de cinema dito masculino; o que existe são cineastas que fazem filmes de acordo com sua própria personalidade.

Para Gubernikoff (2016), Suzana Amaral conseguiu construir uma carreira sólida e se tornou uma referência no movimento de cinema de mulheres mundo afora. Em seu trabalho mais conhecido, conseguiu traduzir o livro de Clarice Lispector para o cinema, conectando o universo da autora, um paradigma da escrita feminina ao de Macabéa, uma retirante que mal tem consciência de existir. A diretora Jussara Queiroz traz outra migrante nordestina em *A árvore de Marcação* (1987-1993). Jocélia narra sua infância no interior da Paraíba desde o Rio de Janeiro, onde trabalhava e fazia faculdade de Direito, relembra em suas memórias a experiência vivida junto com as crianças e a freira de sua comunidade nas reivindicações pelo direito à água.

Iniciando a carreira em 1967, como telefonista na Difilm, distribuidora ligada ao Cinema Novo e organizando sessões de filmes em 16mm, já na década de setenta começa a trabalhar em filmes como produtora, roteirista. Adélia Sampaio³⁷ surge como a primeira mulher negra a dirigir filmes no Brasil. Entre seus curtas estão *Denúncia vazia* (1979), *Adulto não brinca* (1980) *Agora um deus dança em mim* (1981), e *Na poeira das ruas* (1982). Em Gubernikoff (2016, p. 23-34) relata:

O cinema, evidentemente, é uma arte de elite, e eu não sou filha de fulano e não sou apadrinhada por sicrano. Eu sou uma profissional, uma operária que está ali batalhando pelo cinema e acreditando nele. Porque eu não faço cinema por

³⁷ Perfil de Adélia Sampaio: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/419/Adelia-Sampaio/4> Acesso em 18 maio 2017.

diletantismo, porque é chique, ou porque vai me dar status. Foi a forma que eu encontrei de deixar as minhas mensagens para as pessoas, para os meus filhos e para os meus netos que provavelmente terei.

Mas eu acho que essa rejeição sempre houve pelo fato até de ser mulher, porque quando eu entrei na área de direção de produção, até então havia apenas duas mulheres que faziam cinema. Sempre o produtor dizia: “Não, uma mulher na produção não é uma boa, porque o pessoal da pesada – o técnico que a gente chama pejorativamente de pessoal da pesada – não vai respeitar, porque uma mulher não vai dar credibilidade à produção”. Então, eu respeito muito todos os cineastas que acreditam numa mulher, eu, que tinha condições de dirigir uma produção. E estou bastante tranquila porque verifico que, em nenhuma das produções que fiz, o orçamento do filme estourou. O que significa que eu devo ter tido um comando correto.

É claro que a partir do momento que você assume a posição de dirigir qualquer coisa, onde a maioria é composta por chauvinistas mesmo... Eles são machões e mulher em cinema, se está lá, é porque foi amante, ou namorada, ou mulher de fulano e sicrano. Como eu não fui amante, nem namorada, nem mulher de ninguém, fica meio esquisito eu ali no cinema. Daí eu sou rejeitada como mulher, rejeitada como mulher de cor... Eu sou uma negra que faz parte daquela ala que se criou chamada mulata. Mulata não é raça, raça é preto e branco e acabou. Eu me considero negra, e é claro que mulher, negra, desquitada, então eu sou um objeto estranho.

A carreira de Adélia Sampaio fica marcada pela polêmica envolvida no filme *Amor maldito*, de 1984, com seu casal de lésbicas como protagonistas. Da Embrafilme negando financiamento aos donos de cinema se eximirem de exibi-lo, o filme teve dificuldades em circular, sua própria produção ocorrera em sistema de cooperação, atores e equipe receberam apenas uma contribuição como pagamento. Há poucos registros sobre este trabalho da diretora, talvez o tema tivesse relegado ao esquecimento pela crítica, agravada pela falta de lugares para vê-lo.

Em meio a tantos nomes e obras mostrando olhares e resistências femininas no contexto de censura e ditadura civil-militar no Brasil, temos em Lúcia Murat um exemplo de engajamento ao trazer ao cinema dramas particulares e coletivos emaranhados a temas políticos. Em seu longa de estreia *Que bom te ter viva*, de 1989, mistura documentário e ficção ao contar a história de oito mulheres que participaram da resistência contra o governo da época. Sobre o filme, Tega (2010, p. 71) comenta: “imagens em movimento, vozes, músicas e fotos de arquivo são combinadas na construção de uma memória sobre esse passado e, nesse sentido, entram em debate com outras memórias”.

Diferente de outras diretoras, Murat não era envolvida com produções cinematográficas. Seu passado evoca uma trajetória na militância de esquerda, prisões e tortura. Segundo Tega (2010), Lúcia Murat cursava economia e engajou-se no movimento estudantil. Presa a primeira vez em 1968, aos 17 anos, quando participava do congresso da UNE em Ibiúna, São Paulo. Desde então fica fichada e é presa novamente após o AI-5 entrar

em vigor, quando entra clandestinidade, e permanece ligada ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Para Nagib (2002, p. 323), diz: “minha vida se definia pela chamada revolução, nada mais existia”. Em 1971, é levada para o DOI-Codi³⁸ onde fica até 1974. As memórias dessas experiências dão a tônica dos filmes da diretora, que relata:

Acho que questões como a da violência vão ficar eternamente para mim. De certa maneira, apesar de o cinema ser uma grande indústria onde gira muito dinheiro, acabou sendo uma maneira de eu sobreviver a tudo isso discutindo essas questões. [...] Eu acho que a arte tem muito a ver com o sujeito. Não que ele seja realisticamente autobiográfico, mas tem a ver com seus questionamentos, angústias. Ou seja, é trabalho autoral. O meu cinema é autoral, eu não faço cinema sob encomenda, então inevitavelmente eu estou presente [...] (AUGUSTO [2008] apud TEGA, 2010, p. 72)

A tônica política permanece nos filmes seguintes da diretora. *Quase dois irmãos* (2004), marca o encontro do assaltante Jorge e o militante Miguel, na década de setenta no presídio da Ilha Grande, conhecido por juntar presos comuns e políticos. E *A memória que me contam* (2013) com a protagonista Ana, ex-guerrilheira já no leito de morte, o último elo de um grupo de amigos que resistiu contra a ditadura e se encontram na sala de espera do hospital. Assuntos como liberação sexual, utopias falidas e terrorismo são tratados do ponto de vista de duas gerações, a de Ana e a dos filhos de seus amigos³⁹.

As décadas de 1970 e 1980 marcaram um período profícuo de produções realizadas por mulheres, destacando para o diálogo contido nesses filmes em relação ao contexto político, da ascensão das reivindicações feministas em nível mundial. Segundo Bilharino (2002), o cinema brasileiro nos anos 80 fica marcado pelo enfraquecimento gradativo da Embrafilme, a inserção maior de filmes norte-americanos nas salas de cinema nacionais, da televisão e crescente no uso experimental do videocassete na produção audiovisual e as tentativas de ciclos regionais com o uso do Super-8.

O fim da Embrafilme em 1990 pelo governo de Fernando Collor marca uma espécie de limbo na produção nacional, que volta a ganhar força a partir da metade da década, onde podemos destacar a participação feminina, com os primeiros passos dados na abertura e crescendo a partir da retomada do cinema brasileiro. Esse aumento acontece na direção como em outras funções nos filmes. Para Lúcia Nagib (2002, p. 15) “a elevação do número de

³⁸ Sigla para Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), órgão ligado ao exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro instaurado a partir de 1964.

³⁹ Informações sobre os trabalhos de Lúcia Murat podem ser vistas no site de sua produtora, a Taiga Filmes. Disponível em: <http://taigafilmes.com/wp/pt/filmes-realizados/> Acesso em 20 maio 2017.

mulheres cineastas e a diversificação geográfica e etária dos diretores permitem hoje ao nosso cinema oferecer uma imagem mais acurada do nosso país”.

Gubernikoff (2016) pontua a participação de diretoras-atrizes, como Norma Bengell, Ana Maria Magalhães, com destaque Carla Camurati, ao romper o silêncio de quase uma década do cinema brasileiro em *Carlota Joaquina*, lançado em 1995, considerado como marco do período classificado como “retomada” por ter conseguido reconquistar o público para o cinema nacional. Marsh (2012) no livro *Brazilian Women’s Filmmaking: from dictatorship to democracy* traz algumas observações:

Faltando tendências estéticas prontamente identificáveis ou coesão ideológica, os filmes da Retomada têm sido notados por sua grande diversidade e pelo número de novatos trazidos para esta forma de arte [...] Talvez, devido à entrada, em meados da década de 1990, de várias novas diretoras, incluindo Carla Camurati, Tata Amaral, Monique Gardenberg, Daniela Thomas e Jussara Queiroz, além de um aumento geral do número de filmes dirigidos por mulheres [...] Durante a primeira metade da década de 1990, a produção de filmes femininos rondou os 5 por cento, mas, no segundo ano da década, os filmes brasileiros com mulheres no comando representam aproximadamente 17 por cento de toda a produção. (MARSH, 2012, p. 158, tradução nossa)⁴⁰

Os Dados do Observatório do Cinema e Audiovisual da Ancine mostram as bilheteria de filmes brasileiros entre 1970 a 2015. Em 1990, último ano de existência da Embrafilme, *Lua de Cristal*, de Tizuka Yamasaki teve maior bilheteria, com 4.178.165 espectadores. De 1991 temos *Os Trapalhões e a árvore da juventude*, de José Alvarenga Jr. visto por 1.174.274 pessoas e nos três anos seguintes não há registro de filme brasileiro com público maior de quinhentos mil. É justamente o *Carlota Joaquina* a romper esta lacuna, levando 1.286.000 pessoas para o cinema em 1995.

Segundo Gubernikoff (2016), nesse período, a mulher realizadora começa a dividir com o homem o cenário da produção nacional, e cita Tereza Trautman, Vera Figueiredo, e Tata Amaral. Na publicidade, Paula Trabulsi ganha espaço em um mercado tradicionalmente fechado e predominantemente masculino. Destacam-se diretoras e diretoras de arte, como Daniela Thomas, dividindo os créditos de direção com Walter Salles em *Terra Estrangeira*, de 1995. Mais recentemente, Laís Bodanzky, *Bicho de Sete Cabeças* (2001), *Chega de Saudade* (2008), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), e *O Ser Transparente em Mundo*

⁴⁰ Lacking readily identifiable aesthetic trends or ideological cohesiveness, films, of the Retomada, have been noted for their great diversity and the number of newcomers brought to the art form [...] Perhaps owing to the entrance in the mid-1990s of several new women directors, including, Carla Camurati, Tata Amaral, Monique Gardenberg, Daniela Thomas and Jussara Queiroz, along with a general increase in the number of films directed by women [...] During the first half of the 1990s women’s film production hovered around 5 percent, but by the second half of the decade, Brazilian films with women at the helm represent approximately 17 percent of all production. (MARSH, 2012, p.158)

Invisível (2011); Tata Amaral e *Um céu de estrelas* (1997), *Antônia* (2006), *Hoje* (2011), *Trago comigo* (2016) e Anna Muylaert com *Que horas ela volta?* (2015) e *Mãe só há uma* (2016). Para Lúcia Nagib (2012) a principal contribuição das mulheres no cinema brasileiro recente tem sido a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, abandonando o status masculino da tradição focada no autor.

Capítulo III

CAMINHOS DO PROTAGONISMO FEMININO EM “A ÁRVORE DE MARCAÇÃO”

As bases do pensamento feminista voltado ao cinema começaram com a análise da representação feminina no cinema hollywoodiano e passaram a discutir a produção de filmes por mulheres. Como uma resposta ao padrão baseado no “*male gaze*”, as críticas e cineastas analisavam no uso das técnicas e linguagem um meio de produzir na tela as significações em torno do feminino e da feminilidade. Para além de uma visão essencialista ou de tratar essa condição dentro de uma sociedade dominada pelos homens apenas por um caráter de denúncia, aqui buscamos enxergar um viés de possibilidade, determinando alguns eixos dos quais podemos entender o protagonismo, levando em consideração essa presença da mulher atrás da câmera, sendo a diretora, o cérebro, quem pensa as imagens, e à frente, como personagem e objeto da câmera, objeto do olhar.

Desta forma, estabelecemos alguns pontos a fim de facilitar a compreensão e a maneira como construímos os caminhos para reconhecer o protagonismo em ambos os lados. Começamos pela diretora, Jussara Queiroz, resumindo sua história de vida, pensamentos e citando outros de seus trabalhos. Na sequência, trazemos aspectos voltados ao aspecto da adaptação fílmica, por se tratar de um roteiro baseado em um livro. Tal ponto será observado com o recorte da condição feminina, na forma como ela é mostrada no livro e como a diretora traduz no filme. Após falar da referência, seguimos focando no filme propriamente dito, nas suas histórias, características técnicas e da narrativa. As mulheres possíveis são as personagens: Jocélia, Irmã Adriana e a louca, com suas trajetórias e peculiaridades justificando a importância no contexto fílmico. Por último, buscamos ampliar essa participação no num contexto mais geral, englobando as outras discussões trazidas ao longo do trabalho: as questões de gênero, política, representação da região Nordeste e como elas são mostradas através do “olhar feminino” de Jussara Queiroz.

3.1 Resumo da trajetória da diretora

A cineasta Jussara Queiroz nasceu em 04 de janeiro de 1956, cidade de Jucurutu, Rio Grande do Norte. Quando criança, seu pai adquiriu o cinema local, onde costumava passar comédias como *O gordo e o magro* e *Tarzan*. Em Nagib (2002) sua irmã, Iara Queiroz, conta a fascinação de Jussara pelo cinema, demonstradas na infância, quando brincava de projetar figurinhas de chiclete. Terminando o colegial, decide ir para o Rio de Janeiro pois em Natal não havia curso na área. Nesse tempo trabalhou na TV Educativa, Embrafilme, foi montadora e roteirista. Gostava de Buñuel, admirava Nelson Pereira dos Santos, mas seu ídolo era Glauber Rocha.

Se vocês me perguntarem da influência de Glauber, eu vou dizer que me sinto influenciada por ele no sentido de ler as entrevistas dele e não de ver os filmes dele – nós não tivemos acesso, a geração pós-68 não teve. Li tudo que Glauber dizia por aí... Vi muito mais coisa de Godard e outras pessoas do que dele... Nelson... (papo de bar com o Nelson vale mais do que um ano de curso de cinema). O Glauber fez a minha cabeça! Não em termos de cinema, mas em termos de Brasil. E acho que esse é o grande barato. (QUEIROZ, 1983, p. 02.)

A censura, fechamento da Embrafilme e dificuldades financeiras estiveram presentes na carreira de Queiroz, como ela relata abaixo. O fim da estatal se deu durante a produção de *A árvore de Marcação*. O filme iniciado em 1987 só pôde ser concluído em 1993, quando a diretora vai à Alemanha e garante uma coprodução internacional com a emissora ZDF.

O cinema é uma coisa muito boa porque tem dentro dele todas as artes. Condensa todas as formas de expressão do ser humano. Mas, ao mesmo tempo, é uma coisa muito traidora, muito ansiosa, não é?... Mas é muito bom também!...A questão é que se deixassem a gente; se a Kodak, a Embrafilme, a censura... se deixassem a gente amadurecer e encontrar o próprio caminho...seria mais fácil! Mas a não ser que mude tudo nesse país, o negócio está meio brabo para a gente. Não é a nossa geração que vai fazer e sim a geração que virá depois. Não estão abrindo nem para quem já está ainda mais para quem não está! (QUEIROZ, 1983, p. 01)

Do lado pessoal, o depoimento de Iara Queiroz para Lúcia Nagib (2002) e o documentário *O voo silenciado do Jucurutu* (2007), enfatizam suas características: mulher, nordestina, militante de esquerda, decidida, “trabalhadora do cinema”, que por uma enfermidade abandona a carreira. “[...] Nós somos trabalhadores. Somos pessoas que querem fazer cinema. Tem que renovar... é sempre o mesmo tipo de coisa, a mesma velharia. Não deram espaço para a geração da gente.” (QUEIROZ, 1983). Nas palavras dos que conviveram ou trabalharam, há enfoque nas qualidades de “mulher, nordestina, de esquerda”, que sai do

interior do Rio Grande do Norte e vai morar longe da família para estudar na UFF, em plena vigência do governo militar. Queiroz é um dos nomes femininos surgidos no cinema brasileiro a partir da década de setenta e ressalta a presença de mulheres produzindo filmes:

Em nível de Brasil está acontecendo um fenômeno muito interessante, que é mulher fazendo cinema, e bom, até diferente do que aconteceu na Europa, onde duas ou três despontaram. O novo documentário brasileiro está sendo feito por mulheres e coisas ótimas têm acontecido; não é aquela coisa emproada no sentido de tese sociológica. (Jornal da Gente, 1983, p. 07).

Em Hollanda (1989, p. 54-55) e Silva Neto (2009, p. 86) temos registros de seus trabalhos⁴¹:

- *Zé ninguém por enquanto* - 1979 - 7'

Sinopse: Filme experimental baseado em texto de Wilhelm Reich

- *Vacas e bois* – 1980 - 20'

Sinopse: Experiências dos alunos de veterinária da UFF no campus de Miracema – RJ

- *Fora de ordem* - 1981 - 19'

Sinopse: Revoltado, pai de menino atropelado joga pedras nos veículos que passam pela Rodovia Brasília-Goiânia, e acaba assassinado pelos ocupantes de um carro. Baseado em fato verídico.

- *Acredito que o mundo será melhor*⁴²– 1983 - 59'

Sinopse: A teologia da libertação e os conflitos de terra nos meios rural e urbano

- *Um caso de vida ou morte* – 1985 - 24'

Sinopse: Investigação sobre a problemática da infância no Brasil, particularmente sobre a mortalidade infantil, tomando a cidade do Rio de Janeiro como caso de estudo: os aspectos epidemiológicos, preventivos e de diagnóstico; saúde e doença; crianças que, por suas condições de vida, serão futuros casos de desnutrição.

- *Um certo meio ambiente* – 1986 - 25'

Sinopse: A luta das comunidades de ilha grande, ilha da madeira e Niterói, no estado do Rio de Janeiro contra a especulação imobiliária e a poluição industrial que tira os agricultores e pescadores de suas terras.

⁴¹ Dos filmes dirigidos por Jussara Queiroz, não tivemos acesso a *Zé ninguém por enquanto* (1979) e *Vacas e bois* (1980). Pela data, devem se tratar de produções realizadas para a graduação na UFF.

⁴² Vencedor do troféu Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB em 1983. Em 1984, no I FestRio, o governo militar proibiu a exibição de “Acredito que o mundo será melhor”, fazendo os participantes do evento divulgarem um manifesto de repúdio: “A ação da censura federal sobre obras que resgata a história do nosso país através de movimentos populares, e de personalidades públicas, é uma afronta aos direitos constitucionais”. (BAHIA; CÂMARA, 2000, p. 90-91)

- *A árvore de Marcação* - 1987-1993 - 85'

Sinopse: Jocélia, jovem estudante de Direito, reencontra em seu trabalho o “inspetor”, personagem violento e autoritário, que recorda sua infância em Marcação, pequeno vilarejo localizado na zona canavieira da Paraíba, onde a maioria das crianças trabalha desde os cinco anos de idade. Um dia chega uma freira no vilarejo, mas ela não usa hábito. Os adultos não acreditam, mas as crianças não se preocupam e vão ao seu encontro. O filme narra os momentos de conscientização e organização de Jocélia e seus amigos que lutam contra a situação absurda vivida pela comunidade.

Baseado em um fato verídico, o filme conta a história das “Crianças Unidas de Marcação” e seu processo de politização quando passam a defender a volta da água gratuita na cidade. A formação do grupo ocorre com a chegada de uma freira ao local. Entre rezas e brincadeiras, eles criam laços e coragem de reivindicar seus direitos perante o poder público. O episódio está registrado pelo padre Reginaldo Veloso em seu livro *Crianças em ação*.

3.2 Do texto à tela: aspectos da tradução fílmica sob a perspectiva de gênero

A inspiração para o roteiro de *A árvore de Marcação* vem durante as gravações de *Acredito que o mundo será melhor* (1983), onde Queiroz conhece o Padre Reginaldo Veloso, autor de *Crianças em ação*, publicado pela editora Vozes relatando a formação do grupo de crianças. O livro inicia com os nomes, idades e séries dos membros do grupo “Crianças Unidas de Marcação”: 20 crianças, entre 9 e 14 anos, estudando da cartilha (alfabetização) à 5ª série, sendo 13 meninos e 7 meninas, entre elas Jocélia, com idade de 13 anos, trabalhadora da fábrica de carne de caranguejo, animadora de jardim de infância.

Veloso (1982) descreve o vilarejo, das origens por decreto de D. Pedro II, na demarcação para dividir das terras dos índios Potiguaras, situa Marcação, seus costumes, religiosidade, política, as relações entre homens e mulheres. Fala da chegada das freiras e a ausência de hábito como símbolo da Teologia da Libertação, o relacionamento com as crianças do lugar e o desenvolvimento de uma cultura de mobilizações em defesa de seus direitos, iniciado com reivindicações pela volta da água gratuita. Alguns trechos do livro ressaltam características de Marcação, entre elas, as diferenças entre homens e mulheres:

Em Marcação
vive-se ainda aquela vida simples e rotineira
do meio rural, aquela vidinha de sempre.
Quem manda é o macho,

O homem é quem goza de todos os direitos.
 A fêmea é vista como inferior.
 Mulher ficou para servir ao homem,
 que muda de mulher, quando lhe convém.
 Muitos nem se casam.
 E tem muita mulher deixada do marido
 e muitos filhos sem pai.
 Muitos chefes de família,
 por falta de terra, de emprego,
 De um meio de vida que dê para sustentar a família,
 arribam para o sul.
 Aí as mães de família tem que fazer <<de um tudo>>,
 cuidar de casa, dos filhos do roçado,
 da pescaria no mangue.
 Os maridos ficam vindo de ano em ano. (VELOSO, 1982, p. 17).⁴³

Neste trecho, Veloso (1982) fala da organização social, confirmando relações assimétricas entre homens e mulheres, as descrevendo como servis, donas-de-casa, mães solteiras, ou como diz Beauvoir (1970a), são o “outro” masculino, ausente de sujeito, responsáveis pelas tarefas do cotidiano (PERROT, 2005). Essa ordem aparece de maneira enraizada na cultura nordestina e o cinema repercute tal padrão destacando protagonistas masculinos em representações típicas, principalmente nos exemplos do homem camponês (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

Paiva (2014) ressalta a presença do protagonismo feminino em alguns filmes da década de oitenta, em detrimento da figura patriarcal, com mulheres conduzindo tramas na contramão do erotismo ou exploração sexual, como em *Parahyba – mulher macho* e *A hora da estrela*. Queiroz segue essa linha trazendo mulheres independentes e não se mostram submissas, ainda tocando no tema de migração Nordeste-Sudeste com a personagem Jocélia, enquanto o livro limita-se a mostrar os acontecimentos vividos em Marcação. A cineasta subverte a lógica tradicional, e traz a mulher como “sujeito”, como “significante” (MULVEY, 1983), se expressando por si. Se no livro, Veloso (1982) descreve o lugar como hostil às mulheres, na transição para o cinema, algumas mudanças as colocam em posição de destaque. Em filmes adaptados, de acordo com Vanoye e Goliot-Leté (2012, p. 133), devemos observar supressões, sínteses e acréscimos. No caso de *A árvore de Marcação* encontramos:

- Supressão: o filme destaca Jocélia como líder do grupo de crianças, enquanto o livro descreve maior facilidade dos meninos mais velhos em falar.

A participação
 De todo grupo ao contar os fatos passados
 Ao ser entrevistado:
 Há os que tem mais facilidade de falar e

⁴³ Transcrição em versos, conforme presente no livro.

De fato são mais os meninos mais velhos.
 Mas aqui e acolá falam também as
 Meninas e os mais novos.
 Há muitas repostas em coro, onde todo o
 Grupo afirma alguma coisa e se afirma
 Como grupo (VELOSO, 1982, p. 68)

- Síntese: das três freiras relatadas no livro, o filme resume a uma.

No dia 6 de março de 1980
 uma novidade na vila:
 três moças, três freiras, três filhas de São Francisco,
 vieram morar em marcação
 Chegaram simplesmente
 como qualquer pessoa chega pra morar num lugar,
 numa casa como as outras,
 com seus troços pra arrumar
 e fazer o que todo mundo faz todos os dias. (VELOSO, 1982, p. 31)

- Acréscimo: o filme inclui uma nova personagem, a “louca”, ausente no livro.

Aplicando os pontos levantados por Vanoye e Goliot-Leté (2012) ao objeto de pesquisa, notamos a opção da diretora em enfatizar as personagens femininas, porque as colocam e destaque e também acrescenta outras. De acordo com o teste de Bechdel⁴⁴, alguns detalhes permitem identificar como se dá a representação feminina nas narrativas em geral: 1. Deve ter pelo menos duas mulheres com nome; 2. Elas conversam uma com a outra; e 3. Sobre alguma coisa que não seja um homem.

Para o primeiro ponto, temos a Irmã Adriana e Jocélia. Os diálogos ocorrem majoritariamente entre mulheres e crianças: a freira dialoga com as crianças, as crianças entre si, Jocélia com a freira e narrando sua história para a colega de trabalho, as meninas mais velhas dialogando sobre como escrever a carta de reivindicação para a prefeitura e as conversas entre as meninas trabalhadoras na produção de filé de caranguejo, quando se reúnem para pedir aumento salarial. No último ponto, as conversas referem-se aos personagens masculinos como as autoridades para quem vão direcionar suas reivindicações, seja o inspetor, dono do canal, prefeito. Estes aparecem qualificados com base no cargo que ocupam e como pessoas mal intencionadas.

Há essa dualidade em dividir bons e maus de maneira nítida no filme. Os homens são mostrados em cargos de poder, presumindo seu caráter negativo. Filme e livro também transitam no discurso da Teologia da Libertação, comum nos filmes de Jussara Queiroz. Segundo Muraro (2000) o desgosto de alguns bispos com os militares e surgimento de figuras

⁴⁴ Teste criado pela cartunista Alison Bechdel para avaliar a participação feminina em filmes. Disponível em: <http://bechdeltest.com/> Acesso em 07 Abr 2017.

como Leonardo Boff e D. Helder Câmara culminaram numa visão mais progressista da Igreja. Em 1968 acontece o Encontro da Conferência Episcopal da América Latina (Celam) em Medellín, Colômbia, com a participação do Papa Paulo VI. Pela primeira vez o chefe da Igreja Católica viaja para as Américas e nela vê-se surgir a chamada Teologia da Libertação e a ex-editora da *Vozes*, Rose Marie Muraro (2000, p. 187) a descreve como uma “teologia do ponto de vista do oprimido”, surgida na América Latina.

Nesta época, vivia-se a implantação de ditaduras militares em vários países do continente, e algumas organizações católicas, camponesas e operárias foram opositoras desses governos. A aproximação de Reginaldo Veloso com tais ideias influencia na forma como narra os acontecimentos, onde costuma associá-los com passagens do Evangelho e os protagonistas são sujeitos marginalizados.

Uma surpresa
interessante e significativa:
Os meninos maiores são, em geral, os que vão
contando tudo, todos os detalhes, mas na hora
de anunciar o resultado final, a vitória alcançada,
é uma menina, Branca, quem e adianta
e exclama:

<<Que a água tava de graça!>>

Como nos evangelhos, aqui também, a primeira testemunha,
o primeiro anunciador da grande novidade,
da vida nova, da ressurreição, é uma mulher. (VELOSO, 1982, p. 89)

A interpretação do Padre remonta à passagem do Evangelho do anúncio da ressurreição do Cristo, testemunhada pelas mulheres. O livro contempla uma experiência real de transformações geradas a partir da criação de uma nova cultura de relações promovida pelas freiras junto com as crianças, onde prezavam valores diferentes dos antigos e uma forma de se posicionar diante da realidade. No filme, é Jocélia, a narradora, anuncia a chegada da água, depois de tanto tempo reivindicando. Ele fixa no contexto social mostrado essa visão da mulher como enunciativa de uma mudança.

3.3 Considerações sobre *A árvore de Marcação*

O filme inicia no relato da personagem Jocélia, estudante de Direito no Rio de Janeiro, trazendo acontecimentos da infância em Marcação, Paraíba. Construído de maneira não linear, intercala passado e presente pelo contraponto de imagens, cenários, sons, vestimentas diferenciando temporalidades, o urbano e o rural. O filme quase todo narrado por ela em voz

off, a voz do personagem não visível no quadro (DOANE apud XAVIER, 1983). As paisagens e os acontecimentos vão sendo mostrados ao espectador à medida que ela adentra em sua própria história até se situar de fato na realidade local e trazer outros personagens.

A descrição do local se dá com imagens documentais, mostrando em movimento as paisagens cariocas (1-3)⁴⁵ e em planos estáticos o interior do Nordeste. A relação do enredo com o ambiente vai inserindo o espectador naquele lugar. Ao situar Jocélia, o filme desenha sua trajetória, estabelece uma ligação temporal e de modelos distintos de sociedade. O Rio de Janeiro surge como resposta ao “atraso”, com seus carros, prédios, multidões e o Nordeste é mostrado sem asfalto, gente andando a pé e construções precárias (4-6).



Há uma ênfase na paisagem natural situada na região Nordeste, e, embora a questão da água seja o tema do filme, o lugar da narrativa não é totalmente seco, não aparecem imagens já associadas à seca, o chão rachado, por exemplo. Isto sugere a falta de água mais como um problema de desigualdade social ante algo natural. Vemos também o canavial e o mangue. A chuva aparece como um sonho, um desejo, é logo o primeiro evento, quando Jocélia fala a partir de Marcação, enquanto se banha e os vizinhos coletam água. Só com a chuva eles poderiam aproveitar a água gratuitamente. A montagem formula uma construção rítmica semelhante ao videoclipe em alguns trechos, com uso de trilha sonora instrumental enquanto nos mostra um conjunto de imagens referentes ao espaço narrativo.

Em nível sonoro predominam os diálogos e a *voz-off* de Jocélia. As trilhas musicais se relacionam à natureza, como pássaros, água, chuva e ao contraste da paisagem urbana carioca, da burocracia, da balsa, carros, prédios. Também indicam trabalho: destaque ao barulho dos facões cortando a cana, o caminhão levando e trazendo a carga, a moto do jagunço ou o

⁴⁵ A ficha de decupagem com a descrição dos frames usados neste tópico encontra-se no Apêndice II.

burburinho das meninas ao tirar o filé de caranguejo; a música é importante e surge como parte do próprio enredo, nas cantigas entoadas pelas crianças nas brincadeiras durante o processo de construção do grupo e o fortalecimento gradativo dessa relação.

A oralidade como forma de expressão situa os personagens, seja em classe social, profissão, origem, sobretudo através do sotaque, demarcado pelo ritmo e rimas como um indício de nordestidade. Entre as crianças e suas famílias, isso predomina, indicando pessoas de pouca escolaridade, as crianças se dirigem aos pais como, “painho” ou “mainha”, diálogos rápidos, em tom de ordem, de relação hierárquica entre pais e filhos. Para falar com o prefeito, buscam se adaptar aos trâmites oficiais ao elaborar um documento solicitando uma reunião para discutir o problema do abastecimento e, nesse momento, recebem ajuda da freira.

Ao retomar a trajetória da jovem, o filme levanta os pontos para a narrativa. Tudo começara com a chegada da a Irmã Adriana, um fato curioso e inesperado, pois logo no primeiro momento, se tratava de uma mulher simples e não usava hábito. As desconfianças por parte dos adultos não tiram das crianças a vontade de saber quem é aquela mulher, conhecendo-a e rapidamente construindo uma relação de cumplicidade. A freira que deveria ensinar o catecismo torna-se amiga e redefine substancialmente a vida daquele lugar. A vida de Marcação gira em torno da cultura da cana-de-açúcar (7-9) e produção de filé de caranguejo (10-12), envolvendo mão de obra adulta como infantil. Os meninos trabalham em sua maioria no canavial e as meninas na produção do filé (12).



O lugar é mostrado além dos planos gerais, os movimentos de câmera são percebidos em maior parte em forma de panorâmica (PAN) horizontal, da esquerda para a direita (13-15) e descritivo para mostrar os espaços e em *tilt* vertical, de baixo para cima, quando os

trabalhadores estão no canavial (16-18), desaparecendo e se tornando componente fixo do lugar e no sentido contrário para destacar a árvore (19-21).



É a partir da chegada da freira Adriana e o desenvolvimento de uma amizade com as crianças o início das mudanças deste contexto. A inércia dos adultos e o medo não eram presentes nas crianças, elas passam a se reunir na casa da freira e, embaixo de uma árvore, em meio às brincadeiras, levam à frente um movimento em busca de mudanças gradativas no lugar. A árvore que dá nome ao filme é ponto de encontro, um local ritualizado e protegido, onde as crianças brincam e debatem distante dos adultos (22-24).



A pergunta sobre os problemas deriva em indagações de tudo que aflige as crianças e suas famílias. Ressalta um aspecto a junção da submissão e o medo de retaliações. A problemática do filme deriva da decisão do prefeito em cobrar a água do chafariz público, numa localidade de moradores de baixa renda, isso é visto como uma afronta à dignidade

porque muitos certamente deixariam de atender outras necessidades básicas. Diante dos acontecimentos e amparados pela freira, as crianças, após inúmeros encontros, produzem um abaixo-assinado (25) e vão ao gabinete do prefeito (26-27) e demais instâncias.

25-27



Existe entre os adultos muita desconfiança em relação à Adriana. Pelo fato dela não usar hábito e viver brincando com as crianças, os mais velhos não a veem como freira. Para conseguir angariar apoio à reivindicação pela água gratuita, pela primeira vez, recorre à instituição religiosa, veste o hábito e caminha para discursar em frente à Igreja (27-28). Nesta cena, o foco está na freira, com planos fechados e *contra-plongée* (30).

28-30



A relação entre Estado e o poder paralelo dos coronéis fica nítida em (31): à esquerda vemos o prefeito de Rio Tinto conversando com seu capanga, o “inspetor” e na parede, o quadro do então presidente José Sarney; o capanga do prefeito, pago para vigiar o chafariz e cobrar a água do empregado do dono do canavial (32) e seu proprietário em (33), vai à casa da freira sugerir que deixe Marcação.

31-33



Nos planos de câmara, os grandes planos (34-35), aparecem ao mostrar paisagens, tanto situam como fundem o ator no espaço; percebe-se no filme o predomínio do Plano Conjunto (PC – 36-38), indicando uma noção de coletividade, muito forte no filme, a participação no sentido de grupo em detrimento do indivíduo; Planos mais fechados como o médio (PM - 39), e Primeiro Plano (PP – 39-41), constituem maior uso no sentido expressivo e aparecem mais quando há algum enfrentamento, observação ou troca de olhares, onde a percepção da face do outro é mais importante.

34-35



36-38



39-41



O filme termina com a visita do prefeito anunciado o retorno da água gratuita. Marca que, finalmente, o grupo conseguiu ter sua reivindicação atendida e também o proselitismo político, como se aquele momento representasse um ato de bondade por parte das autoridades.

42-44



3.4 Uma história das mulheres de *A árvore de Marcação*

Além do olhar técnico ao observar enquadramentos ou sequências, buscamos descrever a participação feminina no filme, com a mulher tomando os rumos da história mostrada e das próprias vidas. Existe o contexto apresentado em Veloso (1982), marcado pelo estigma que as coloca em situação de subalternidade, diferenciadas por suas condições econômicas e de gênero. O lugar ocupado pela mulher mostra aspectos da ordem estrutural. Conforme Kaplan (1995), havia dentre as interpretações iniciais da análise fílmica feminista o entendimento do cinema como um reproduzidor de estereótipos femininos preexistentes.

Quando Albuquerque Júnior (1999) pontua aspectos semelhantes à representação fílmica do Nordeste no cinema, parte do entendimento de uma formação do sujeito em uma realidade aparentemente imutável. Para Altmann (2010), isto seria uma ancoragem no mundo natural hostil. Em *A árvore de Marcação* há essa dupla percepção, de uma situação latente determinando o comportamento dos sujeitos que lá vivem, desencadeando nas mulheres uma imposição decorrente do lugar e de seu gênero. Smelik (2007) ressalta o avanço do pensamento feminista e as proposições geradas a partir da realização cinematográfica pelas autoras para a mudança teórica que enxerga o cinema como uma visão particular da realidade e não geral.

Contudo, no cinema clássico, este aspecto ideológico estaria velado, posicionado ao omitir seu modo de construção, formulando uma percepção na qual essas imagens da mulher seriam naturais e realistas (SMELIK, 2007). O desafio de formar imagens e narrativas sob o ponto de vista feminino deriva na concepção do *contra-cinema* feminista (KUHN, 1991), a apropriação da técnica e aparato cinematográficos para ressignificar conceitos formados sobre as mulheres, os quais são construídos a partir do “olhar masculino”, não sendo, portanto, um cinema que se apresenta como isento.

O cinema de Jussara Queiroz tem um posicionamento nítido em todos os seus trabalhos. Ela traz as preocupações sociais, apresenta um discurso de esquerda e uma solução construída a partir da mobilização popular (NAGIB, 2002). O protagonismo feminino do filme é construído desde a diretora, com sua história de vida, como nas personagens. Queiroz foi pioneira no Rio Grande do Norte, sendo uma mulher nordestina, migrante no Sudeste e diretora de cinema militante no período do regime militar brasileiro.

Em *A árvore de Marcação*, o protagonismo das personagens deriva de um contexto aparentemente improvável. Mesmo presas nas estruturas da sociedade, há um horizonte possível construído pelo filme. Beauvoir (1970a) fala da liberdade como uma constante

superação em vista de outras, não havendo justificativa da existência senão sendo expandida para um futuro em aberto. Das premissas sobre os papéis femininos aparecem perspectivas trilhadas em busca de uma ruptura com uma ordem passada e os encargos nela existentes.

A ideia de liberdade é abstrata e difícil de delimitar, mas, se vista como um processo, podemos enxergar essa procura nas ações das personagens. Há uma materialidade encarnada na narrativa do filme e o fato de ser baseada em um fato acontecido, confirma essa noção de algo em aberto, exigindo uma responsabilidade perante o grupo e o cumprimento de ações para atingir essa finalidade. Lauretis (1993) fala da possibilidade do protagonismo feminino considerando uma problemática específica, e, no caso aqui exposto, é a reivindicação pela volta da água gratuita. Hooks (1982) enfatiza a importância de resgatar formas de poder e resistência já exercidas pelas mulheres, pois mesmo dentro de contextos de dominação, o sexismo não as torna impotentes. Para ela, o reconhecimento dessa capacidade é um degrau que permite, coletivamente, a busca pela liberdade. Desta forma, vamos descrever características de cada personagem e como elas avançam em contextos específicos de sua realidade.

3.4.1. A palavra pública, mercado de trabalho, migração e escolarização: aspectos da nova mulher brasileira em Jocélia



Figura 7: Cena de A árvore de Marcação (Tapanã Filmes, 1993)

Narradora-personagem. A voz contando a história ao espectador. Veloso (1982) comenta que no grupo de crianças de Marcação os meninos mais velhos se pronunciavam com frequência e as meninas eram mais tímidas. Em parte, isso pode ser atribuído à própria organização do meio na forma como é descrito no livro, ao mostrar as diferenças entre homens e mulheres, apreendidas desde cedo pelas crianças e refletindo nas práticas do grupo. No filme, essa ordem é invertida, e Jocélia aparece em destaque durante a reivindicação pela água gratuita.

Vanoye e Goliot Leté (2012) confirmam o predomínio da voz masculina na narração fílmica, evocada sempre como uma “autoridade”. O uso da voz torna-se um aspecto importante da representação feminina. Perrot (2005) fala da história das mulheres como uma história silenciosa, “a voz das mulheres é um modo de expressão e uma forma de regulação das sociedades tradicionais onde predominam a oralidade. Mas sua palavra pertence à vertente privada das coisas, ela é da ordem do coletivo e do informal.” (PERROT, 2005, p. 317).

Em Marcação, onde vale a palavra, a fala torna-se um elemento crucial na busca pela autonomia, tanto individual como de grupo, “assim como a voz necessita estar ancorada e um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço.” (DOANE, apud XAVIER, 1983, p. 461). O espaço visual construído pelo filme é preenchido pelos sons das trilhas e pelas vozes. A voz das personagens e as vozes entoadas nas cantorias e brincadeiras das crianças ocupam maior parte do tempo em detrimento da voz das autoridades. A voz diz quem é Jocélia, o sotaque forte ao dialogar com a amiga carioca, mostra sua origem nordestina. O momento no qual se impõe e enfrenta o prefeito para criticar sua atuação e desmandos na comunidade a destaca perante os moradores e a coloca como protagonista do grupo de crianças.

A “neguinha atrevida”, assim chamada pelo Inspetor, começa o filme, adulta contando sua trajetória. O próprio adjetivo marca o aspecto racial ao enfatizar a cor da pele de Jocélia e o “atrevida” ressalta sua personalidade questionadora, de alguém que incomoda e não se limita ao lugar de subalternidade esperado de uma pessoa nas condições dela. Jocélia saíra do interior do Nordeste e agora vivia no Rio de Janeiro, onde trabalha e cursa faculdade de Direito. A personagem conecta a mulher do campo e da cidade, já inserida no mercado de trabalho formal e se profissionaliza.

Nas duas fases, uma centrada em Marcação e a outra no Rio de Janeiro, os caminhos traçados por Jocélia demonstram transformações pelas quais muitas brasileiras vivenciaram, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970. Podemos ver, neste caso, mudanças referentes à participação no mundo do trabalho e maior inserção no ensino superior

(MURARO, 2000). No entanto, devemos considerar o trabalho desde a infância, quando estava no manguezal coletando caranguejos e ainda preparava o filé para vender.

A vida de Jocélia era marcada pela atividade precária, mal remunerada, situação compartilhada por todos de seu convívio e atingia mulheres, homens e crianças. A divisão entre ricos e pobres é parte da estrutura econômica. Não podemos deixar de lado o debate envolvendo gênero para situar os aspectos intrínsecos à realidade feminina ligando a personagem ao contexto de transformações, reivindicações e conquistas. Muitas, pautadas pelos movimentos feministas da época, influenciando na maneira dela transformar padrões de comportamento dentro do próprio filme.

A personagem apresenta características e um simbolismo além da a figura individual da mulher e ganha uma amplitude bem mais sutil do que apresentar mudanças referentes ao trabalho ou educação. Jocélia pode ser vista como uma ponte e uma ruptura, ela se mostra inteiramente ligada ao seu lugar passado quando retoma a memória e vai se construindo enquanto sujeito, narrando todo o processo vivido até chegar ali onde estava e mesmo superado, ao rever o Inspetor, sente-se incomodada por sua presença e disso vai contar para a colega de trabalho e ao espectador o motivo daquela reação. Ela agora trabalha em um centro de acolhimento para migrantes no Rio de Janeiro e lá se vê diante do alçóez de outrora, agora em posição de inferioridade, mais um entre tantos nordestinos que migraram para o Sudeste em virtude da crescente industrialização decorrente do chamado milagre econômico brasileiro e condição de pobreza do Nordeste.

Quando Jocélia compartilha as próprias experiências, condensa histórias de vida de muitas mulheres de seu tempo, as migrantes do campo para a cidade, mulheres que se organizaram em grupos, associações, sindicatos rurais ou urbanos, entraram na Universidade, foram para o mercado de trabalho, mulheres solteiras e sem filhos, e passaram a vislumbrar um futuro onde a qualificação e a carreira eram possíveis. Ao mesmo tempo subentende rupturas tanto referidas a uma ordem pessoal, aparecendo nitidamente no filme por meio da paisagem, das rotinas, vestimentas, modos de falar e entra em choque com valores e perspectivas atribuídas a um tempo remoto e superado.

A personagem é uma jovem nordestina e negra, muda-se para o Sudeste e entra no curso de Direito, tradicionalmente ocupado pelos filhos das famílias da elite e a mesma alega ser uma forma de se apropriar do conhecimento das leis para não se deixar ser explorada como antes. Jocélia quer romper e ultrapassar a subordinação, da falta de conhecimento, visa tomar para si os rumos da própria vida. Se a contextualizarmos com o processo histórico da época de *A árvore de Marcação*, a fase da redemocratização, ela é capaz de transmitir um

sentimento de otimismo e novidade ante ao passado sisudo, silenciado, hierárquico, antigo e masculino estruturado de maneira mais forte durante a vigência do governo dos militares.

3.4.2 A Irmã Adriana: uma teologia da esperança



Figura 8: Cena do filme *A árvore de Marcação* (Tapanã Filmes, 1993)

A vinda de uma freira gera expectativas em Marcação, é esperada uma mulher usando uma roupa específica, para ensinar o catecismo, ajudar o padre na capela. Logo no primeiro dia, viram alguém de comportamento semelhante a qualquer outro morador, sem diferenciar-se nos modos de vestir e falar. Chega no ônibus vindo de Rio Tinto segurando as próprias malas, morava numa casa simples, fazia atividades domésticas, dorme de rede, buscava água no chafariz. A ausência do hábito causa estranhamento, o fato de usar roupas comuns não permite identificar a qual congregação pertence. A conduta de Adriana abre brecha para comentários, alguns adultos duvidam se é realmente freira e as crianças estavam ansiosas para a catequese.

Curiosas, as crianças buscam o primeiro contato, vão à sua casa e tentam espioná-la e daí começam um relacionamento de amizade. Tratam a freira como Irmã Adriana, muitas vezes somente por “Irmã”. Nas cenas seguintes, vemos meninos e meninas por todos os cômodos, transitando pela sala, cozinha, quarto de orações, onde brincam e rezam. Com o tempo estabelecem uma rotina de encontros e atividades e o número de participantes aumenta.

A freira pergunta sobre os problemas locais e de imediato surgem reclamações a respeito da cobrança da água. Depois disso, muitos moradores passaram a ir cada vez mais longe coletar, em sua maioria, as mulheres donas-de-casa, afetando no tempo para desempenhar as atividades diárias, além do esforço extra devido à caminhada.

À medida que o grupo cresce, a demanda levantada nos encontros toma corpo, há um consenso em relação ao problema da água, porque muitas famílias não tinham condições de pagar e se trata de um item básico para sobrevivência. A Irmã orienta, ajuda a fazer o abaixo assinado, coloca no ônibus para falar com o prefeito e chega a ir a uma reunião diante da falta de respostas do executivo e legislativo municipais. Adriana demonstra uma postura observadora das relações, da ordem vigente, das autoridades, da rotina. Mas, ao fazer isso, é também observada, recebe visitas inesperadas, bilhetes embaixo da porta e é convidada a ir embora de Marcação. Vista por alguns como “subversiva” - termo usado com frequência para caracterizar os opositores ao regime militar- mostra-se como alguém engajada em movimentos sociais populares. Nas cenas internas da casa, vemos cartazes em defesa dos direitos das crianças e povos indígenas, a mesma usa camisetas referentes ao tema, aparece ao lado da Bíblia um livro com foto do D. Helder Câmara. Somados ao não-uso do hábito, há uma indicação clara de qual tendência ela segue dentro da Igreja Católica.

A fé atravessa o discurso do filme e a Irmã representa essa visão teológica em prol dos mais pobres. Ela não evoca para si a autoridade da religião, mas quando sente necessidade de cativar apoio dos adultos para a causa das crianças, veste o hábito e vai para frente da igreja discursar e provar ser freira. O medo dos adultos de enfrentar as autoridades os colocavam em situação de desconfiança diante de Adriana. Quando ela veste o hábito e vai para a igreja, veste-se da instituição e ali deixara de ser apenas uma mulher comum, ela passa a ser uma autoridade, a autoridade religiosa. Aqueles moradores não conheciam outra forma de existência sem ser sob a hierarquia, já as crianças, sentiam-se mais livres e são elas a levar adiante a reivindicação pela água gratuita.

No discurso, ela pontua uma visão do divino enfatizando a responsabilidade do indivíduo perante o grupo e si mesmo na busca por mudanças, que Deus dera o dom do raciocínio e as mãos para repartir. Pretende desconstruir uma ideia da religiosidade conformadora e de aceitação de situações injustas. As referências trazidas por Adriana a mostram adepta à teologia da libertação, distante de um teor acadêmico ou revolucionário, com o intuito de derrubar o sistema. Ela contribui no processo de politização do grupo, mas a partir do diálogo, uma conduta baseada na decisão coletiva, mantendo-se nas estruturas do Estado, com uma lógica de tomada de consciência para a reivindicação de direitos

obedecendo as instituições vigentes. A freira se torna essa figura acolhedora e aglutinadora, a chegada de Adriana a Marcação redefine a ordem dominante, e setores antes desconsiderados socialmente, tornam-se ativos e organizados.

O processo em construção de um grupo desencadeado após a vinda da Irmã Adriana, ascende de um ato simples e demonstrava a falta de iniciativa generalizada. Ela chega rompendo a cultura de conformidade, incentivando o questionamento, de ruptura do silêncio sobre temas que afetavam a todos e ninguém tinha coragem de dizer. E, ainda, consegue trazer isso a partir do lúdico, nas músicas e brincadeiras infantis como forma de unir e transformar as relações existentes entre as crianças, só depois atingindo os adultos com frescor e sem o peso de um debate político calcado em chavões. Traz uma mensagem de renovação e esperança deixando nítida a necessidade de um espírito coletivo para mudar uma realidade injusta.

3.4.3 A louca: a mulher à margem



Figura 9: Cena de *A árvore de Marcação* (Tapanã Filmes, 1993)

A “louca” é uma mulher com problemas mentais visíveis e sem importância no convívio social. Ela apenas perambula no vilarejo, não interage com os outros moradores, só vive o presente, sem demonstrar ter planos, interesses, aparece quando tem sede e precisa de

água e nunca tem dinheiro. Ao longo do filme, só tem três momentos de fala, um quando vai ao chafariz e o Inspetor da prefeitura a vê fugindo com o balde sem pagar e corre atrás para pegá-lo, chegando ao ponto de entrar em luta corporal. Durante a briga, ela apenas grita e tenta batê-lo com um pedaço de pau. Além disso, fala ao interagir com a freira e com as imagens dos santos enquanto reza. A personagem não aparece no livro de Veloso (1982), se trata de uma criação da diretora na adaptação. É apresentada como perturbada, de postura lacônica, que se expressa através de barulhos por vezes irreconhecíveis, se veste de modo diferente, anda com vários objetos e apoiada sobre um cajado, com cabelo desganhado, suja, marginalizada, uma visão típica da mulher louca, solitária, sem passado e sem futuro.

Sua existência na cidade é basicamente notada pelo Inspetor, pois é o responsável pela guarda do chafariz e cobrança da água, e com uma postura coercitiva, a persegue, maltrata e até agride fisicamente. Através dela, o Inspetor se sente com o poder de autoridade usando a força bruta e ela não tem onde recorrer nem ninguém para defendê-la. O Inspetor exerce em Marcação o papel de cão-de-guarda do Prefeito, a quem vai relatar os acontecimentos e tenta interferir na atuação do grupo de crianças. Conhecendo esse lado violento, a “louca” busca alertar a freira sobre a periculosidade de quem ela estava enfrentando, como se tivesse percebendo algum perigo iminente por afrontar a ordem e a hierarquia do lugar. Tal contato acontece de maneira mais tranquila, o oposto da relação com o Inspetor, em tese evocando um lado de compreensão, solidariedade e uma percepção típica feminina, dessa figura que tem alucinações e ninguém dá crédito, como se fosse um elo entre o mundo real e espiritual, capaz de perceber além do visível e a orienta para ter cuidado com a própria vida.

3.5 As mulheres possíveis: gênero, política e o Nordeste sob o “olhar feminino” de Jussara Queiroz

Como podemos considerar a hipótese do “olhar feminino” para identificar o protagonismo das mulheres em *A árvore de Marcação*? Em primeiro lugar, a trajetória e filmes da diretora Jussara Queiroz indicam um caminho de mostrar a mulher de maneira ativa, que se posiciona diante da realidade. Comparamos o texto-base do roteiro, o livro de Veloso (1982) no modo de descrever o lugar da narrativa e como ela transformou isso na adaptação, acrescentando personagens e dando outro nível de importância no filme. Vimos alguns pontos considerados importantes por Vanoye e Goliot-Leté (2012) na análise de filmes adaptados e como nesse processo, a diretora dá maior destaque às personagens femininas.

Temos em *A árvore de Marcação* diferenças nítidas entre homens e mulheres, mostradas por Veloso (1982). Ambos ocupam o que Lauretis (1994) chama de espaços “gendrados”, marcados pelas diferenças de gêneros, fisicamente e discursivamente, sendo estes ressignificadas por Jussara Queiroz na reformulação desses padrões. No filme, os personagens masculinos, ocupam cargos hierárquicos, mas não têm nome, são tratados pelas funções que desempenham: o prefeito, o inspetor, os vereadores. Representam a autoridade, hierarquia e o mesmo tempo têm suas qualidades anuladas fora daquele cargo, sua subjetividade é formada com base na posição ocupada. Vale ressaltar o personagem “Inspetor”, o tempo todo tratado desta maneira, cujo nome só aparece no final, quando está no abrigo de migrantes no Rio de Janeiro.

O Nordeste é o espaço de representação da obra e um ponto de intersecção entre diretora e personagens. A região aparece em inúmeros filmes nacionais, sobretudo a partir dos anos 1960 como adaptação de romances da década de 30 (ALTMANN, 2010; XAVIER, 2001), onde a figura do nordestino sofrido, a relação do personagem com o meio natural e social também caracterizavam uma ferramenta de denúncia. Leal (1982) cita: *O pagador de promessas*, peça de Dias Gomes, dirigida por Anselmo Duarte em 1962; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e adaptado ao cinema por Nelson Pereira dos Santos em 1963; *Menino de Engenho*, escrito por José Lins do Rêgo e lançado por Walter Lima Júnior em 1965.

Albuquerque Júnior (1999) traz alguns dos “tipos nordestinos” mais comuns: o pau-de-arara, coronel, cangaceiro, o beato e o sertanejo como figura honesta e astuciosa. Outro aspecto recorrente do sertanejo é a extrema religiosidade, como forma de aceitação da realidade natural e de submissão, fortalecendo os estereótipos fincados na dominação econômica e política dentro de uma cultura patriarcal. Em busca de uma identidade nacional, o cinema, “recorrerá a imagens e enunciados cristalizados sobre o país, sobretudo pelo romance, para produzir o efeito de verossimilhança desejado, para que o público tenha referências anteriores e possa identificar de que realidade o filme está falando.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 266).

Altmann (2010) comenta que a abordagem do Nordeste é normalmente delineada a partir da ancoragem no mundo natural. O homem então seria produto do mimetismo, refém de uma realidade imposta por suas condições naturais, principalmente a seca, transformando os sujeitos em tipos rústicos e ásperos. Essa combinação respalda a definição de uma ideia de nordestinidade. A influência do determinismo euclidiano de *Os Sertões* alia a força da geografia na constituição do sujeito. A construção da forma narrativa apresentada por Queiroz em seu filme permite uma aproximação com a obra de Euclides da Cunha, que divide

o livro em três partes: a Terra, o Homem, a Luta. Essa divisão aparece como uma característica dos filmes da diretora catalogados por Hollanda (1989) e:

1. Situa o espectador: grandes planos abertos para paisagens, imagens panorâmicas acompanhadas de música, demarca o desenho, ritmo e modos de vida de cada lugar;
2. Apresenta-nos as pessoas: aos poucos situa os sujeitos, descrição visual e relação com o ambiente onde vivem;
3. Ênfase na “luta”, a reivindicação das crianças pela água gratuita domina os acontecimentos ao longo do filme;
4. Diferente de *Canudos*, que padece ante as tropas do governo, o objetivo é alcançado com a conquista da água gratuita pelas crianças e a continuidade do grupo. Cria-se uma cultura de mobilizações no vilarejo.

Para Falci (2004, p. 242), no sertão nordestino, fundamentado na cultura patriarcal, estratificada entre homens e mulheres, ricos e pobres, escravos e senhores, hierarquias rígidas:

Em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor, anel e passagem pelo curso jurídico de Olinda ou Universidade de Coimbra, ou mesmo o vaqueiro. O pior de tudo era ser escravo e negro. Entre as mulheres, a senhora, dama, dona fulana, ou apenas dona eram categorias primeiras, em seguida ser “pipira” ou cunhã” ou roceira e, finalmente, apenas escrava e negra.

A permanência de características específicas na representação do Nordeste formula um modelo com qualidades imutáveis pertencentes ao lugar. Nisto, as figuras do coronel, fazendeiro, cangaceiro, padre, o jagunço e o sertanejo permeiam o imaginário e configuram uma caricatura ante ao indivíduo, conferindo de certo modo um repertório previsível de ações na medida em que elas devem resgatar um valor de virilidade.

A busca pelo realismo molda um tipo de representação e codifica o espaço mediante o papel crucial da figura masculina como centro organizador da dinâmica social. Neste lugar, cabe à mulher o papel secundário tradicional ligado ao lar e ao cuidado dos filhos. Quando esta decide romper seu percurso, é apresentada sob o estigma da “mulher-macho”. Paiva (2013) traz o exemplo de Diadorim em *Grande Sertão Veredas* e até em *Parahyba Mulher Macho*, dirigido por Tizuka Yamasaki. A ruptura com a ordem imposta só parece ser possível mediante o afastamento das qualidades que podem definir o feminino, buscando nessa oposição um caminho possível de libertação.

Dentro da exploração do Nordeste como lugar-comum da identidade cinematográfica brasileira, a figura do humano habitante daquele espaço forma um eixo essencial de nossa origem, onde, segundo Altmann (2010), existe a concepção sobre um "caráter nacional", das

raízes primitivas do povo brasileiro. Configura, portanto, uma síntese da personalidade do país e um paradigma para conceitos artísticos e categorias políticas, exaltando nossa identidade na busca de uma representação genuína do povo, forjando, além de um produto técnico, um modelo de local imaginado. Tal nuance, este ir além do mundo palpável constitui um sentido que formaliza o emprego de modelos narrativos na abordagem da realidade nordestina delineada através do sujeito masculino.

A crítica feminista disserta sobre a imagem da mulher fundamentada do cinema hollywoodiano, e para Kuhn (1991) e Kaplan (1995) é necessário reconhecer essa representação em variados contextos produtivos, a fim de entender a importância dos fatores culturais na configuração das relações de sexo e gênero. Na tentativa de identificar sobre quais dispositivos a sociedade transforma a sexualidade em produtos da atividade humana, entende-se como a mulher é enquadrada sob as formas de representação social dominante.

Em *A árvore de Marcação*, o peso do modelo patriarcal sobre a representação da realidade nordestina é indispensável para entender sob quais dimensões as personagens femininas exercem o protagonismo e são capazes de avançar contra o padrão social estabelecido. Nem todas serão super-heroínas, muito menos podemos mensurar o que seria uma liberdade total da mulher com base no contexto apresentado pela narrativa, mas acompanhando a evolução das personagens, percebemos avanços. Isto pode ser resolvido produzindo-se filmes sem conclusões generalizantes, traga contradições e rupturas como resposta ao padrão narrativo e trazendo demandas de setores sociais diversos. Bell Hooks (1982) coloca que o sexismo atinge as mulheres em níveis e intensidades diferentes, não significando incapacidade de reação, mas ao definir um problema específico, pode-se observar de maneira mais clara essas atuações.

Em Nagib (2002) e Laguardia (2007), os depoimentos ressaltam o pioneirismo de Jussara Queiroz, a ênfase na sua condição de mulher e sua origem aparece nos comentários de colegas da Universidade e trabalho. As personagens carregam as mesmas características da diretora e enxergamos o protagonismo ao interferir diretamente na realidade representada, são “produtoras de significados” como diz Mulvey (1983) ou conforme Beauvoir (1970a; 1970b) não se limitam ao papel do “outro”, mas se posicionam enquanto “sujeitos”. Há um deslocamento do significado normalmente atribuído às mulheres nordestinas na produção cultural e conseqüentemente o cinema, que Paiva (2013) ressalta como coadjuvantes de uma identidade regional construída a partir do homem. No filme de Queiroz, elas são independentes da figura masculina.

A proposta do filme deixa claro que o protagonismo não pode ser atribuído a um único sujeito. As imagens confirmam isso através do uso em maior escala de planos conjuntos, quando a composição se dá com duas ou mais pessoas visíveis. Mas, dentro desse protagonismo coletivo, há um ordenamento no qual a mulher é responsável em dar um rumo e disso se destacam a Irmã Adriana e Jocélia. A louca aparece como alguém conectado a uma lógica própria, afastada do âmbito social, sua presença se configura como um elo entre o mundo espiritual e real, talvez um arquétipo da histeria ou da representação mítica, uma bruxa, uma feiticeira:

A aura mística de que são dotadas as mulheres poderia aparecer como contrapartida do racionalismo – característica tão masculina. Seria exatamente por isso que, muitas vezes, as mulheres estão associadas a elementos naturais. Isso seria uma prova de como elas foram afastadas de todo o crescimento ‘racional’ industrial. (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 81).

Jocélia, a narradora do filme rompe o padrão de domínio da voz masculina, que comumente designa o saber e o poder (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2013), exercendo a posse do conhecimento e o privilégio da atividade de interpretação. Doane (1983, p. 462) acrescenta: o “uso tradicional da *voz-off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado”. No espaço diegético, a voz de Jocélia define o conhecimento do assunto, e sua autoridade é pontuada com base na experiência, porque ela narra a própria história e do lugar onde veio. A voz dela preenche o conteúdo não visível, a voz aproxima os dois contextos, o passado em Marcação e o presente, no Rio de Janeiro.

No mais, desconstrói estereótipos atribuídos às personagens negras, e, segundo Munerato e Oliverira (1982, p. 70) são apresentadas como a “preta velha”, a ama de leite, figuras tradicionais e aceitas, ligadas ao contexto da escravidão e trabalho doméstico. Como contraposição, quando assumem a “sensualidade”, “as novas personagens cristalizam exatamente uma recuperação da negritude, prolongamento do desejo do branco que idealiza as negras ou mulatas como mulheres bonitas, calipíguas, altas e voluptuosas”. Em todo o filme, aparece desvinculada de algum personagem masculino, seja o pai, namorado ou esposo e também distante de qualquer sexualização ou apelo erótico, sobretudo porque é mostrada na adolescência e conseguinte no ambiente de trabalho. Suas elucubrações giram em torno da história de vida e de suas pretensões profissionais e pessoais ao escolher o curso de Direito para não ser mais “enganada”, além do simbolismo em escolher uma área tradicionalmente ocupada por pessoas das classes altas.

A figura da freira pode no primeiro momento desencadear uma interpretação de impossibilidade do protagonismo ou autonomia feminina, se referida pensando na estrutura patriarcal e dogmática da Igreja Católica. Saffioti (1976, p. 98) comenta “enquanto instituição social, a Igreja tem reinterpretado seu corpo doutrinário de modo a adaptá-lo à realidade social movente” e “encontra na estrutura das sociedades de classes um limite à ação inovadora que poderia resultar da aplicação do princípio doutrinário cristão de igualdade entre os homens.” (SAFFIOTI, 1976, p. 91), tentando se adequar às condições externas para preservação de seu status.

Neste sentido, O papado de João XXIII, em fins da década de 1950 e 1960, representa uma virada na visão do Vaticano voltada para os pobres e também para as mulheres, embora mantenha suas concepções sobre o papel feminino no matrimônio e maternidade. Sustenta uma tomada de consciência da gravidade dos problemas gerados pelas desigualdades sociais, reformulando uma nova ordem em sua doutrina social. Muraro (2000, p. 92) pontua: “a Igreja foi muito progressista no sentido de abrir espaço tanto para mulheres como para os homens” e ressalta a importância da participação feminina nas ações e trabalhos desempenhados pelo catolicismo no Brasil e na prática elas se dedicavam com maior afeição. Saffioti (1976, p. 104) cita o trecho da Encíclica *Mater et Magistra* (Mãe e Mestra): “torna-se a mulher cada vez mais consciente da própria dignidade humana, não sofre mais ser tratada como objeto ou um instrumento, reivindica direitos e deveres consentâneos com sua dignidade de pessoa, tanto na vida familiar como na vida social”. Nisto, a Igreja reconhece a consciência que a mulheres devem conquistar, legitimamente, seu lugar na sociedade.

No contexto do filme, essas observações são pertinentes para entender como a personagem da Irmã Adriana exerce uma determinada postura na forma como ela se relaciona com os moradores de Marcação, principalmente as crianças. Distante de uma imagem da freira carrasca, ela representa essa visão nova da Igreja, com uma atuação muito importante durante a ditadura militar no Brasil, manifestada nos preceitos da Teologia da Libertação, cumprindo papel ativo em movimentos camponeses e operários através das pastorais. Sua atividade e protagonismo no filme são nítidos quando ela traz uma concepção de mudança social, de enfrentamento à situação de desigualdade sentida ao chegar, mas ao mesmo tempo, mantém-se dentro dos preceitos da religião e fé, não questiona nem pretende derrubar a autoridade da Igreja.

O aspecto de autoridade permeia a crítica feminista, relacionada sempre à dominância masculina dentro de um sistema patriarcal, apresentado no filme por meio das instituições, tais como a Igreja e o Estado e personagens masculinos representando uma visão negativa a

ser combatida: o prefeito, o dono do canavial, o inspetor. Estes, vistos como algo ligado a uma ordem estática sobre a qual se ergue o modelo de sociedade originando os problemas apresentados no filme servindo como parâmetro para o diagnóstico a ser obtido naquele contexto da narrativa.

A personificação do protagonismo nas figuras das mulheres e crianças denotam uma percepção que na ficção pode evidenciar “a forma de interação social capaz de gerar mudanças democráticas em direção à sociedade desejada. Ou seja, qual é o fundamento da esperança, uma vez que não se esta propriamente no paraíso.” (XAVIER, 1997, p. 99). Todo o contexto envolvendo a história de vida de Jussara Queiroz e a história contada no filme caminham para esse sentido.

Entendemos que *A árvore de Marcação* se situa entre uma realidade possível e uma realidade desejada. O filme agrega valores atribuídos a seu tempo, considerando a produção entre 1987-1993, indo de encontro ao processo de redemocratização vivido pelo país naquele período. Ele traz um sentimento de otimismo e de visão democrática onde o senso de coletividade, de participação são capazes de trazer mudanças dentro de uma ordem institucional vigente e não por meio de sua derrubada. Sendo assim, esses novos atores sociais desempenham papel estratégico porque estavam de fora e representam uma visão diferente de mundo possível, encontrando ao passado dominado pelos modelos masculinos, sobretudo no em relação às instituições militares que governavam o Brasil até poucos anos antes do filme ser produzido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença da mulher na sociedade vem sofrendo mudanças significativas, sobretudo a partir do século XX. Simultaneamente, essas reconfigurações acompanharam a evolução do cinema enquanto ferramenta artística, de entretenimento e produção simbólica. Se a condição da mulher foi transformada ao longo do tempo, rompendo estruturas tradicionais, o cinema também foi capaz de reconfigurar e atualizar formas de expressão humanas. Considerando seu potencial imagético enquanto mídia visual e discursiva, tentamos mostrar a possibilidade de relação entre o cinema e sociedade observando a participação feminina.

Trouxemos um pouco do debate de gênero e seus reflexos nos estudos da mídia, em especial no cinema. Vale ressaltar que o objeto de pesquisa, o filme *A árvore de Marcação*, possui uma história longe dos padrões de Hollywood. Sua produção não se deu necessariamente dentro de uma lógica de mercado como a norte-americana, e muito menos cristaliza a presença feminina enquanto estrela, alvo de admiração e beleza. Queiroz não também não trazia somente uma “questão feminina” ou de repensar signos de feminilidade, mas inseria a mulher na história geral, construindo a narrativa de um todo.

O contexto do filme não condiz totalmente com as lutas de emancipação vividas pelas mulheres europeias ou norte-americanas como as teóricas da crítica feminista, por isso nos preocupamos em situar o trabalho nas condições existentes no cinema brasileiro. Quem chega a representar a mulher emancipada urbana, é a personagem Jocélia depois de adulta. Embora o cinema de Jussara Queiroz, mesmo com a afinidade com a esquerda, não seja considerado diretamente feminista do ponto de vista de uma intencionalidade objetiva, ainda assim, destaca a atuação da mulher, e por isto o enxergamos como capaz de fornecer condições de avaliar a participação ativa feminina.

As premissas da crítica feminista são importantes como referência comparativa nas análises porque se fundamentam sobre como os discursos e as técnicas são empregadas na produção de sentido de representatividade feminina. Ao se demarcar uma ideia de identidade nordestina sob os atributos da masculinidade, podemos transpor o mesmo raciocínio na medida em que os padrões de olhar se constroem a partir da visão do homem, semelhantes aos criticados pelas feministas. O cinema brasileiro da década de 1960 em diante se posicionou como instrumento de afirmação de uma identidade nacional, com forte influência da literatura, mostrado por Xavier (2001), Leal (1982) e Albuquerque Júnior (1999) e com o Nordeste sendo palco principal. Schmidt (2009) levanta uma discussão histórica de formação da nacionalidade no século XIX, institucionalizada na literatura, ressaltando o exercício do

poder e exclusão da autoria feminina, “a partir de uma lógica conjuntiva e horizontal, de cunho universalista, em sintonia com a racionalidade progressista da coesão social em que se pautava a concepção de nação moderna.” (SCHMIDT, 2009, p. 395).

Fora dessa concepção de sujeito universal, não marcado pela diferença, estavam as mulheres, “desde sempre destituídas da condição de sujeitos históricos, políticos e culturais, jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginar como parte da irmandade horizontal da nação e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora.” (SCHMIDT, 2009, p. 397). Para Michelle Perrot (2005), as narrativas, passadas as efusões românticas, constituíam-se como encenação dos acontecimentos políticos. A divisão de funções, acentuadas também no século XIX, através do racionalismo, procurou definir estritamente o lugar de cada um. As reconfigurações das relações de trabalho ocasionadas pela industrialização, como enfatizam Davis (2016) e Saffioti (1976) deram outro sentido à atuação da mulher no ambiente doméstico. À mulher coube o cotidiano estruturado na fatalidade dos papéis e na fixidez dos espaços.

Mesmo com toda agitação revolucionária, a perspectiva vanguardista formadora de um discurso sobre o cinema brasileiro, pautado na euforia modernizante da década de 1950, manteve uma enunciação hierárquica das relações sociais. Os percursos para colocar a mulher como agente na vida social e política foram ocorrendo de maneira lenta, mas não menos importantes. Todo esse regate histórico e teórico, situou a mulher, desde sua ausência na produção historiográfica, bem como suas reivindicações. Na busca pelo referencial teórico em torno do feminino, tanto na sociedade como nos estudos da mídia deparamo-nos com os textos feministas. Na incursão dessas leituras, as perguntas estavam sendo feitas continuamente. Embora perdesse o lado denunciante sobre a condição da mulher dentro da sociedade patriarcal, pensar sobre o feminino emana indagações que requerem uma abordagem ampla.

Enquanto as cineastas europeias da década de 1970 se preocuparam em conceituar a autoria feminina e formas de exploração deste universo com características próprias, nos filmes de Jussara Queiroz nos deparamos, por exemplo, com a problemática do acesso à água ou da fome. Como agir diante de diferenças de contexto tão significativas? Elas reivindicavam novas significações, aqui estávamos reivindicando direitos humanos básicos, nítido na história de *A árvore de Marcação*.

A experiência feminina passou muito tempo inexplorada, quando falamos na realidade latino-americana e brasileira, muitas vezes as abordagens recaem sobre a mulher das classes populares como centro da crítica do discurso de dominação midiática. Ela em seu espaço

doméstico é o alvo das mensagens dos grandes grupos de comunicação, sobretudo da televisão, e se torna muitas vezes o objeto da análise, preocupada apenas em denunciar os malefícios dos meios, esquecendo de considerar sua experiência enquanto sujeito que interage, interpreta e socializa o que recebe.

Louro (2014) retrata um diferencial importante na discussão: enquanto a questão de gênero transcende a de classe, esta ainda permanece como critério de distinção necessário quando se vai abordar a realidade feminina como também ressalta Saffioti (1976), Davis (2013) e Hooks (1982). Quando se fala em relação ao trabalho, o que parecia novidade para as mulheres das classes mais altas, as mais pobres já se ocupavam em atividades fora de casa, nas fábricas e no campo. Quando falamos de Brasil, ainda há o trabalho doméstico e sua relação direta com a pobreza, escravidão e precarização da força de trabalho feminina.

Em *A árvore de Marcação*, temos justamente essa experiência do campo, envolvendo mulheres e crianças. A experiência no corte da cana, no manguê. A Irmã Adriana, Jocélia e a louca, demarcam rupturas, estereótipos e temporalidades. Uma resume uma concepção religiosa voltada aos mais pobres e junto com as crianças, incentiva e constrói novos conhecimentos, abre olhares para outras realidades possíveis.

Jocélia é a menina do interior e foi para o Rio de Janeiro. O contraste entre o urbano e rural, modernidade e atraso ressaltam um engessamento da representação do Nordeste no cinema, ao mesmo tempo, traz uma mulher que estuda, trabalha, é independente, mas distante do seu lugar de origem, se sente deslocada na cidade grande. A louca, anônima, lacônica seria uma versão clichê de alguma bruxa mítica, da mulher espiritual, que reconhece na figura da freira uma afetividade, a qual procura proteger a vida pedindo proteção aos santos.

Percebemos uma visão de certo romântica de Jussara Queiroz sobre a realidade a qual representa, uma crença no “povo”, sempre mostrado com boa intenção, postura moral inquestionável e preocupado em resolver seus problemas coletivamente, construindo o que Shohat e Stam (2006) chamam de “imagens positivas”. Os representantes do poder oprimem os mais pobres e são vistos como vilões. Maniqueísmos à parte, pensamos que o filme se difere por colocar atores diferentes, as mulheres e crianças, apresenta uma oposição ao totalitarismo, mas distante de uma aura intelectual com uma semântica ideológica própria, e se dá a partir de uma abertura à percepção da experiência, visando transformá-la através do lúdico em vez de palavras de ordem.

O cinema enquanto mediador das estruturas da sociedade, cultura e subjetividades nos fornece através da fruição lúdica o potencial perceptivo e analítico do que nos rodeia. É uma ferramenta de observação, mas também de intervenção criativa, e contempla o uso do aparato

técnico como meio de significação da realidade além da razão instrumental. Em *A árvore de Marcação*, curiosamente, percebe-se a falta de nome nos homens, mesmo quando exercem cargos de poder. O prefeito, o coronel, são importantes porque representam a estrutura hierárquica da sociedade, mas são anônimos, o “Inspetor”, assim chamado o tempo todo, só lhe tem o nome revelado, quando, desprestigiado após as crianças reconquistarem a água gratuita, abandona a cidade e segue como retirante para o Rio de Janeiro, lá, encontra Jocélia trabalhando num abrigo para migrantes e só nesse momento diz seu nome para ser cadastrado.

A ênfase na personagem, a tomada de voz pelas meninas representadas por Jocélia pode significar uma alternativa encontrada pela diretora tendo em vista a lacuna temporal na filmagem devido a problemas de financiamento. Assim, optou por trazer uma das crianças como narradora para recontar a história, mas, mesmo nas imagens da primeira rodagem, a personagem já era mostrada como uma liderança no grupo.

A Irmã Adriana, Jocélia, a louca, são protagonistas e não aparecem em nenhum momento vinculadas a uma figura masculina. Não têm marido, irmãos e até mesmo a menina aparece sozinha, sem familiares. Também não são sexualizadas, diferente do que faz o cinema comercial segundo Laura Mulvey. Aparecem na maior parte das cenas acompanhadas e quando sozinhas, em planos mais fechados ao mostrar enfrentamento com as autoridades masculinas.

Kuhn (1991) e Kaplan (1995) ressaltaram a dúvida diante da possibilidade da autoria e intervenção feminina no cinema, talvez, falte ainda que mais histórias sejam contadas. Os exemplos são vários: na França, Perrot (2005) cita revoltas populares contra a fome no século 19, lideradas em grande parte pelas mulheres, Silva (2004, p. 569) fala das mulheres bóias-frias no interior de São Paulo: “o cotidiano dessas mulheres, tanto no interior da cana como no eito, é marcado por situações de submissão e rebeldia. Situações definidas como verdadeiros embates, onde se manifestam conflitos de classe, gênero e etnia”.

O protagonismo feminino citado nesses exemplos, assim como em *A árvore de Marcação*, é marcado pela intervenção coletiva. A mulher comum, que vive num mundo e contexto possível de ser identificado e aproximado do cotidiano de muitas, atravessando os silêncios, a vida privada, mas leva adiante conquistas cujos resultados respaldam no meio onde vivem. O feminino quando se move, desencadeia mudanças que alteram estabilidades e certezas, moldam o universo estruturado em padrões específicos. O cinema intriga, faz pensar, o terreno do feminino é um espaço repleto de questionamentos, mostrando a importância da comunicação enquanto campo de pesquisa apto a unir formas de abordagem capazes de fornecer à mulher algo por muito tempo negado: sua existência enquanto sujeito

Em *A árvore de Marcação* percebemos uma transposição do sujeito Jussara Queiroz, na forma como é vista pelos familiares e amigos para suas personagens, que sintetizam a categoria da “mulher nordestina” tal qual a diretora. Talvez, por ser uma migrante no Rio de Janeiro, o estigma da “mulher nordestina” tenha ficado arraigado entre os colegas e ela, imbuída de uma perspectiva militante para o cinema, se propunha a lançar uma crítica política na realidade deixada para trás, e até como forma de retorno às origens, estabelecendo uma conexão entre ela mesma e as personagens.

Em nosso trabalho tentamos pensar chaves para um protagonismo feminino dentro do cinema, por isso trouxemos também histórias de diretoras, principalmente no contexto brasileiro e a partir da década de 1970. Desta forma, aspectos da vida pessoal se tornam muito importantes para entender esses filmes. Tivemos aí maior participação feminina na direção e filmes abordando a perspectiva de um “olhar feminino”, de maneira a ocupar o que Laura Mulvey (1983) chamara de “espaço não-colonizado” tendo em vista a construção dos modelos de representação cinematográfica das mulheres formadas a partir de um padrão de dominância masculina.

As narrativas tradicionais abordam o protagonismo masculino com base na figura do herói individual, cuja solução para os problemas apresentados na obra dependem e se encerram nele mesmo. Seria problemático trabalhar personagens femininas nessa ótica? Obviamente não, o valor artístico não deve só se pautar numa formulação ideal de representação. No entanto, pensamos a possibilidade de um protagonismo feminino dentro de uma perspectiva de coletividade, não como uma forma de anulação da mulher enquanto agente na narrativa fílmica, mas de pensar um protagonismo baseado numa esfera comunicativa, como acreditamos existir em *A árvore de Marcação*, no qual: “o tecido da sociedade se apresenta, pela primeira vez, na forma da comunidade solidária, lugar de uma interação produtiva capaz de provocar os deslocamentos desejados.” (XAVIER, 1997, p. 99). Este deriva em uma transmissão de valores, de uma mensagem capaz de gerar mudanças dentro daquele contexto apresentado que se dariam de maneira permanente e não depende somente de uma pessoa para se concretizar. Desencadeia assim uma esfera de ruptura, de mudança em uma ordem que não permite mais voltar ao passado.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

ALVES, Paula. **O cinema Brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero**, 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Rio de Janeiro, 2011.

BARRETO, Lucas. Diretores ressaltam pioneirismo do curso de Cinema da UnB. Disponível em: <http://unb2.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7062> Acesso em 14 abr 2017

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970b.

BAHIA, Berê; CÂMARA, Nathalie Bernardo da. **Jussara Queiroz – Um olhar poético**. Catálogo do 33º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Brasília: 2000. p 90-91.

BECHDEL, Alison. Bechdel Test. Disponível em: <http://bechdeltest.com/> Acesso em 07 abr 2017.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 80**. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

BLACHÉ, Alice Guy. **La fee aux choux**. [Filme-vídeo]. Direção de Alice Guy Blaché, 1896. Paris, 50seg. Preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CYbQQ06pwuNs> Acesso em 10 ago 2017.

BUTCHER, Helen; COWARD, Ros; EVARISTI, Marcella; GARBER, Jenny; HARRISON, Rachel; WINSHIP, Janice. **Images of women in the media**. Centre for Contemporary Cultural Studies. University of Birmingham, 1974. Disponível em: <<http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/9and25to37/SOP31.pdf>> Acesso 20 abr 2017.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAETANO, Rosário (org.). **DOCTV: Operação de rede**. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

CATALDO, Denise; GUELMAN, Leonardo. **Cine Arte UFF 35 anos**. Niterói: EdUFF, 2003.

CAVALCANTE, Alcinele; HOLANDA, Karla. **Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970**. In: BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina Cavalcante (org.) *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BRASILEIRA, Cinemateca; EMBRAFILME. *Mulheres de cinema e vídeo no Brasil: Jussara Queiroz. Coleção de cartas de trabalho, listas de endereço e currículos de cineastas*. Org.: Elenice de Castro. São Paulo, 1986.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: articulação e corpo no espaço**. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475

ECOSTEGUY, Ana Carolina. **A contribuição do olhar feminista**. Revista Eletrônica Intertexto. Porto Alegre: UFRGS, v.1, n. 3, p. 1-11, janeiro/julho 98. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3367> Acesso em 21 abr 2016.

FALCI, Miridian Knox. **Mulheres do Sertão Nordestino**. In: PRIORE, Mary Del (org.) BASSANEZI, Carla (coord. de textos). História das mulheres no Brasil. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004, págs 241-277.

FEMENÍAS, María Luísa. **A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir**. *Sapere Aude* – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p. 310-339 – 2º sem. 2012.

FESTIVAL de Cannes. **Women who run Hollywood: spotlight on forgotten women of American cinema**. Disponível em: <http://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2016/actualites/articles/women-who-run-hollywood-spotlight-on-the-forgotten-women-of-american-cinema> Acesso 10 maio 2017.

FERNANDES, Anchieta. **Écran natalense**: capítulos da história do cinema em Natal. Natal, RN: Sebo Vermelho Cata Livros, 2007.

FRANÇA, L. A. **Brasil na tela: uma abordagem cinematográfica do país nos filmes da cineasta Jussara Queiroz**. Trabalho de Conclusão de Curso em Radialismo. UFRN, 2013.

FRANÇA, L.A. **O Brasil representado nos filmes de Jussara Queiroz: temáticas, discursos e linguagens**. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 17, 2015, Natal – RN. *Anais*: INTERCOM, 2015.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOLHA DE S. PAULO. O dominó preto e sua direção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. p. 5, 22 jan 1931.

GABRIELA, Mana. Jussara diz que pornochanchada pode ser séria. *Jornal da Gente*, Niterói, p. 7, 10 jan 1983

GRILLO, Cristina. "O Ébrio" ganha novas cenas em versão restaurada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/06/1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27069803.htm> Acesso em 18 maio 2017

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, Identidade e Feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016. E-book disponível para download em: http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/giselle-gubernikoff_43_56d98e2b075c7.pdf

HALL, Stuart; SOVIK, Liv; RESENDE, Adelaine La Guardia. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte Brasília: Editora UFMG, 2003.

HEDDITCH, Emma. **London Women's Film Group**. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/497253/index.html> Acesso em 20 abr 2017.

HOLANDA, Karla. **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24361>. Revista Famecos. Porto Alegre, v.24, n.1, Jan-Abr/2017. Acesso em 20 mar 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 102 p. (Tudo é história 41)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado da Cultura; FUNARJ, 1989.

HOOKS, Bell. **Feminist theory: from margin to center**. Boston, USA: South End Press, 1984.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KUHN, Annette. **Cine de mujeres: feminismo y cine**. Madrid: Cátedra, 1991.

LAGUARDIA, Paulo. **O voo silenciado do Jucurutu**. [Filme-vídeo]. Co-produção Ginga Filmes para o DOC TV III. Direção de Paulo Laguardia, 2007, Natal. DVD, 52 min.

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96, jan. 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242)

LAURETIS, Teresa. **Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema**. New German Critique, No. 34 (Winter, 1985), pp. 154-175. Disponível em: <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/aesthetic-and-feminist-theory-rethinking-womens-cinema.pdf>

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: UFPB/Ed. Universitária, FUNAPE, 1982.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2014.

MACHADO, Ney. **No cinema nacional, nunca houve mulher como “Gilda”**. *A cena muda*, Rio de Janeiro, p. 46, 15/10/46).

MARSH, Leslie L. **Brazilian women’s filmmaking: from dictatorship to democracy**. USA: University of Illinois Press, 2012.

MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blaché**. Disponível em: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/> Acesso em 10 mai 2017.

MINISTÉRIO da Cultura. **Sobre Carmen Santos**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/carmemsantos> Acesso em 12 maio 2017.

MULVEY, L. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 437-453

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982

MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma mulher impossível**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. **Além da diferença: a mulher no cinema de retomada**. Revista Devires, Belo Horizonte, v.9, n° 1, p. 14-29, Jan/Jun 2012. Disponível em: < <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/208/77>> Acesso em 20 abr 2017.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes da década de oitenta**. Campinas –SP, 2014. Disponível em:< <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000936386>> Acesso em 05 abr 2017.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (coord. de textos). **Nova história das mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004, págs 241-277.

PINTO, Célia Regina Jardim. **O feminismo bem-comportado de Helieth Saffioti (presença do marxismo)**. Estudos Feministas, Florianópolis, n°22(1), pág. 321-333 janeiro-abril/2014. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n1/17.pdf>> Acesso em 20 mar 2017.

QUEIROZ, Jussara. **Eu e o cinema: Jussara Queiroz: depoimento**. [dezembro, 1983]. São Paulo: Cinematógrafos, n.1. a

QUEIROZ, Jussara; MARÇAL, Tuler; CHAVES, Flávio; VALENÇA, João; VALENÇA, Sérgio. **A Árvore de Marcação**. [Filme-Vídeo]. Produzido por Tapanã Filmes e ZDF. Direção de Jussara Queiroz, 1993. Rio de Janeiro. DVD, 85 min. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=bDkbjne-Enw>

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

REVISTA CINEARTE. (1930). A primeira directora do Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.222, p. 6, 28 maio 1930.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html Acesso em 16 maio 2017.

SAFIOTTI, Heleieth I. B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976

SHOBAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SCENA MUDA, A. A estrela de “onde a terra acaba” fala de si mesma.... *A Scena muda*, p. 20-21, n° 538, 15 jul 1931.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres reescrevendo a nação**. In: **Olhares feministas**. 1. ed. Brasília, DF: SECAD UNESCO, 2009. Págs. 395-409

SILVA, Maria Aparecida Ramos. **De colona a bóia-fria**. In: PRIORE, Mary Del (org.) BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004, págs 554-577.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros: Longa metragem - 2 ed. rev. e atual.** – São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. In: COOK, Pam; BERNINK, Mieke (eds.) *The Cinema Book*. 2 ed. London: British Film Institute, 1999, pp. 353-365.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 2º ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne; APPENZELLER, Marina. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7.ed. São Paulo: Papirus, 2012.

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

VELOSO, Reginaldo. **Crianças em ação**. Petrópolis, 1982.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano**. Balalaica: Revista Brasileira de Cinema e Cultura, São Paulo, v.1, p. 84-101, 1997.

Acervos digitais consultados:

Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS):
<http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/ccs/publications/index.aspx>

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo Jenny Klabin Segall:

<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>

Catálogo do documentário brasileiro: <http://documentariobrasileiro.org/>

Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>

Memória da censura no cinema brasileiro (1964-1985): <http://www.memoriacinebr.com.br/>

Mulheres do Cinema Brasileiro: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/>

APÊNDICE I – Ficha técnica de *A árvore de Marcação*⁴⁶

Nome original: *A árvore de Marcação*

Ano: 1993

País: Brasil

Categoria: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material: 35mm, COR, 85min, 24q

Gênero: Drama

Prêmios: menção honrosa no festival de Brasília, 26°, 1993.

Dados de produção

Produtora	Tapanã Filmes
Co-produção	Zweites Deutsches Fernsehen - ZDF
Direção	Jussara Queiroz
Argumento	Jussara Queiroz; Toker Marçal
Produção Executiva	Jussara Queiroz
Produção	Jussara Queiroz; Flávio Chaves; João Valença; Toker Marçal; Sérgio Valença
Roteiro	Jussara Queiroz; Luciano Loiola; Wolf Gauer
Direção de Fotografia	Nélio Ferreira; Toker Marçal; Flávio Chaves
Som	Aluísio Compasso; Joaquim Santana; Geraldo Brandão
Montagem	Severino Dadá; Luelane Loiola
Cenografia	Maria Neli Costa Neves

Tabela 2: Equipe de produção de *A árvore de Marcação*

Elenco

Marcélia Cartaxo	Irmã Adriana
Jocélia Pereira	Jocélia
Soia Lira	Louca
Jurandir de Oliveira	Inspetor
Crianças	Janeide; D. Cândida; Nivaldo; Valdir; Padro; Nazareno; Rogério; Tinho; Cantor; Cemar; Celia; Lice; Verônica; Mariza; Jorge; Karla; Marilurdes; Maria José; Nildo; Maninho; Fia; Keila; Nilda; Marta; Kátia; Dilma; Tininho; Francisquinha; Edna

Tabela 3: Composição do elenco do filme

⁴⁶ Disponível em: <http://www.cinamateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>

APÊNDICE II – Ficha de decupagem do filme

Identificação	Descrição	Tempo	Localização
1	Grande Plano Geral Pão de Açúcar	00:00:14:00	Pág. 62
2	Grande Plano Geral Cidade	00:00:44:08	Pág. 62
3	Pessoas na estação da bolsa, atrás da mureta	00:01:11:20	Pág. 62
4	Plano Geral casas e rua sem asfalto	00:02:05:03	Pág. 62
5	Plano Geral mulher caminhando	00:02:14:04	Pág. 62
6	Crianças brincam na rua	00:10:09:03	Pág. 62
7	Plano Americano menino cortando cana	00:10:56:01	Pág. 63
8	Plano Geral caminhão	00:11:10:00	Pág. 63
9	Grande Plano Geral trabalhadores no canavial	00:10:09:03	Pág. 63
10	Mangue	00:22:12:03	Pág. 63
11	Plano Conjunto crianças no mangue	00:24:11:10	Pág. 63
12	Plano Conjunto duas meninas e caranguejos	00:25:08:15	Pág. 63
13	Círculo de luz solar entre as folhas	00:20:09:20	Pág. 64
14	Feixe de luz solar entre folhas do manguezal	00:20:20:13	Pág. 64
15	Luz solar intensa entre as folhas	00:20:26:10	Pág. 64
16	Plano Conjunto homem na moto no canavial	00:09:53:14	Pág. 64
17	Plano Geral bóias-frias no canavial	00:10:05:22	Pág. 64
18	Grande Plano Geral bóias-frias no canavial	00:10:15:12	Pág. 64
19	Copa da árvore	00:38:57:11	Pág. 64
20	Tronco da árvore	00:38:59:18	Pág. 64
21	Crianças brincando ao redor da árvore	00:39:05:20	Pág. 64
22	Adriana e criança sentados em banco sob a árvore	00:35:59:24	Pág. 64
23	Grupo de crianças sentadas no chão	00:36:11:18	Pág. 64
24	De longe, Adriana conversa com as crianças	00:36:56:05	Pág. 64
25	Mulher sentada assina papel com crianças ao redor	00:39:45:13	Pág. 65
26	Grupo de crianças ao redor do birô do Prefeito	01:04:09:05	Pág. 65
27	Plano Geral crianças caminhando de mãos	01:03:09:20	Pág. 65

	dadas		
28	Plano Conjunto Freira à frente com hábito e pessoas atrás	00:53:25:09	Pág. 65
29	Plano Conjunto quatro pessoas	00:54:49:00	Pág. 65
30	Contra-plongée da freira, com ênfase nas mãos	00:55:17:10	Pág. 65
31	Close Prefeito e inspetor conversando, quadro d e Sarney ao fundo	00:39:26:00	Pág. 65
32	Inspetor sentado conversa com o capataz em pé	00:27:24:22	Pág. 65
33	Primeiro Plano dono do canavial	00:48:27:15	Pág. 65
34	Grande Plano Geral prédios e rio	00:02:48:10	Pág. 66
35	Grande Plano Geral chão seco e pessoas caminhando	00:38:16:15	Pág. 66
36	Plano conjunto roda crianças agachadas	00:24:54:21	Pág. 66
37	Plano Conjunto pessoas carregando água na cabeça	00:37:57:10	Pág. 66
38	Plano Conjunto com 4 pessoas	01:12:57:24	Pág. 66
39	Primeiro Plano a Louca	00:53:11:17	Pág. 66
40	Close-up Jocélia encarando	00:04:22:11	Pág. 66
41	Plano Conjunto Adriana e Fazendeiro conversando	00:48:38:09	Pág. 66
42	Menino brinca com jato de água	00:42:44:01	Pág. 66
43	Adriana e crianças brincando	01:09:12:10	Pág. 66
44	Multidão ouve discurso do prefeito	01:10:22:20	Pág. 66
Figura 7	Primeiro Plano de Jocélia em contra-plongée	01:12:49:24	Pág. 68
Figura 8	Close de Adriana sorrindo	00:33:13:13	Pág. 71
Figura 9	Louca com veu branco, reza e beija santinho	00:52:13:00	Pág. 73

Tabela 4: Ficha de decupagem do filme

ANEXO I - Eu e o cinema: Jussara Queiroz (depoimento)

Eu acho o cinema uma coisa assim... É a invenção do homem moderno! (risos...) O cinema é o produto cultural do homem moderno. Porque às vezes eu digo: - Pô, que doideira..., podia pensar em fazer música: têm coisas mais fáceis... não é?

Sim, porque você não tem que batalhar tanto, que lutar tanto. Não tem que morrer de câncer aos quarenta anos! Não tem que ficar neurótico para fazer um filme... que é uma coisa muito cara! Quer dizer, o cinema é uma coisa muito boa porque tem dentro dele todas as artes. Condensa todas as formas de expressão do ser humano. Mas, ao mesmo tempo, é uma coisa muito traidora, muito ansiosa, não é?... Mas é muito bom também!...A questão é que se deixassem a gente; se a Kodak, a Embrafilme, a Censura... se deixassem a gente amadurecer e encontrar o próprio caminho...seria mais fácil! Mas a não ser que mude tudo nesse país, o negócio está meio brabo para a gente. Não é a nossa geração que vai fazer e sim a geração que virá depois. Não estão abrindo nem para quem já está ainda mais para quem não está!

Uma das coisas que fico pensando é a questão da montagem, que é a conquista maior do cinema. O cinema se coloca enquanto uma linguagem a partir do momento em que ele inventa essa coisa chamada montagem que algumas pessoas perceberam. O Glauber, o Eisenstein, o Vertov percebera, e inventaram uma história nova para o cinema – o que as pessoas que fazem cinema em forma de literatura, em forma de teatro, não perceberam. *Cinema tudo pode - é a arte em que a relação entre tempo e espaço dançou – foi uma revolução...*

...Tanto que o Eisenstein não conta uma historia literária, linear ou não. É uma coisa de imagem onde a história está num quadro. É o barato do som junto com a fotografia em movimento. Na IDADE DA TERRA, Glauber sacou isso mesmo. A história que ele conta em forma de filme, as pessoas só vão entender quando não mais estiver presente a questão do romance.

Desenho animado, por exemplo, é a expressão maior do cinema, no sentido da comunicação. É um tipo de experiência em que só com o ruído você rapidamente compreende... A gente está muito acostumada a prestar atenção à palavra: é a ditadura da fala, não é?

...Eu me considero uma pessoa que está começando a entrar na profissão com ACREDITO QUE O MUNDO SERÁ MELHOR, meu primeiro média-metragem. É uma produção independente – nós somos pequenos produtores. Eu sou minha patroa e uma patroa

que não se paga!! Para a gente não dá mais!... Nós que somos mais pobres temos que pagar mais caro, sabe?... A Grifa era uma firma que tinha desconto na Líder. Agora, só têm direito a desconto as firmas que têm grande movimento... Não há incentivo – nada. Para gente nova investir em cinema, os riscos são muitograndes.

Nós somos trabalhadores. Somos pessoas que querem fazer cinema. Tem que renovar... é sempre o mesmo tipo de coisa, a mesma velharia. Não deram espaço para a geração da gente. E eu acho que para a gente buscar esse espaço, tem que ser agressivo. Porque eu trabalho, sei fazer, tenho cabeça e penso na história desse país. Eu penso a minha história pessoal. E não porque eu sou artista!! Trabalho é uma coisa essencial e o cinema é o meu trabalho. Se tem que renovar deem espaço, deixem a gente trabalhar...

...Nós somos pessoas pobres. Se tivéssemos uma segurança – não precisássemos trabalhar para sustentar uma casa – a gente teria feito alguma coisa. O que falta é isso, entendeu? Na Escola, tem gente que pode fazer. Não sei quem, mas penso que deve haver pessoas que não precisem trabalhar para sobreviver e que possam se dedicar à uma firma, armar uma proposta de trabalho – as pessoas aprendem na prática.

Uma coisa que eu acho que seria bom vocês fazerem, seria convocar, pelo menos, as cabeças melhores da Escola para um debate franco sobre cinema, sobre a Escola, o ensino, as questões pessoais de cada um... E publicar, começar a fomentar isso. Até um grupo, não um grupo fechado – político-ideológico – mas com propostas de trabalho. Um é branco, outro é vermelho – cada um vota em quem quiser – não importa isso. Importa é que haja trabalho para concretizar esse objetivo. Assim tipo: a tática é essa, a estratégia é outra, sabe? Quer dizer, na estratégia todo mundo se desune – em vez de se unir como a esquerda o quer (risos...) ...como a esquerda tradicional o quer!! Que a tática una todo mundo e que a estratégia gere contradições para continuar se renovando. Eu estou propondo que a tática seja a mesma e que a estratégia seja diferente. Que a gente lute junto para conquistar um fim que é mudar essa situação. Pra onde? Cada um tem o seu fim. Que o fim não seja o mesmo, mas o que os meios sejam os mesmos, entendeu?

Realmente, eu acho que essa revista poderia ser um primeiro passo para as pessoas se unirem. Ser um fato de união para se começar a abrir um debate entre estudantes de cinema, pessoas que querem fazer cinema e que vão fazer de qualquer forma, nem que seja...é um meio muito pequeno, é um gueto...

Uma revista deve ser uma coisa agressiva, mas agressiva mesmo no sentido de que: - “Nós estamos aí; nós somos trabalhadores e exigimos que deixem a gente fazer!” que seja uma coisa madura nesse sentido. A gente não vai formar um grupo para fazer o mesmo

cinema, mas que a gente se uma para trocar experiências, trocar forças e cada um consiga fazer o seu filme. A questão é brigar. É fazer de qualquer forma: com filme vencido, com câmera Bolex de corda, fazer filme mudo...

Esse curso de cinema tem que começar a pesquisar e vez de ficar curtindo cineastas famosos, gênios. Tem que haver um debate na Escola, e esse debate ser publicado e gerar críticas, porrada.

Na UFF, por exemplo, houve uma coisa individualista, cada um pensando em ser diretor do seu filme... e não houve nada. A conjuntura é outra, a época é outra... ou você é filho de um Barretão – e faz porque tem o aval do pai – ou...mesmo que depois rache, tem que se juntar com uma proposta.

...Quanto a essa obsessão pela direção... a pessoa mais capaz deve dirigir. Mas é claro que essa pessoa não vai ser dona da historia; não vai ser o autor. O roteiro pode ser escrito por todo mundo...

Porque é uma questão de grana, uma questão de tempo. Na hora de filmar tem que ter uma pessoa que diga: -“Põe a câmera aqui!” Controlar a coisa, entendeu? Porque se não fica inviável. E a cabeça precisa estar amadurecida. Quando a cabeça da gente é uma cabeça de pessoas jovens não dá, não funciona. Então tem que amadurecer.

Se vocês me perguntarem da influencia de Glauber, eu vou sizer que me sinto influenciada por ele nos entido de ler as entrevistas dele e não de ver os filmes dele – nós não tivemos acesso, a geração pós-68 não teve. Lí tudo que Glauber dizia por aí... Vi muito mais coisa de Godard e outras pessoas do que dele... Nelson...(papo de bar com o Nelson vale mais do que um ano de curso de cinema). O Glauber fez a minha cabeça! Não em termos de cinema, mas em termos de Brasil. E acho que esse é o grande barato”.

QUEIROZ, Jussara. Eu e o cinema: Jussara Queiroz: depoimento. [dezembro, 1983]. São Paulo: Cinematógrafos, n.1.

ANEXO II – Depoimento de Iara Queiroz para Lúcia Nagib

Atualmente minha irmã está em fase de recuperação de um problema neurológico, consequência de uma encefalite. A infância lúdica nas cidades pequenas por que passamos acabou por marcar a obra da minha irmã. Jussara era uma garota inserida em um espaço permeado pela natureza e a convivência com os rios. Ela promovia brincadeiras de rua, como jogar bola, andar de bicicleta, empinar pipa.

Fato importante ocorrido em Jucurutu no início dos anos 60 foi quando meu pai, hoje falecido, adquiriu um cinema que passou a ser o nosso programa de fim de semana. Na época, meu pai era um comerciante próspero e tínhamos um padrão de vida relativamente bom. O cinema era um local muito simples e costumava passar comédias, como *O gordo e o magro*, e filmes como *Tarzan* e outros sucessos da época.

A fascinação de Jussara pelo cinema ocorreu cedo, quando ela tinha seus 10 anos de idade. Lembro-me dela colocando figurinhas de chiclete dentro de uma caixa de fósforo e projetando-as na parede, já usando a lógica cinematográfica.

Aos 17 anos, terminando o colegial, Jussara, sempre muito resolvida e determinada, pediu à diretora que liberasse sua documentação, pois ela havia decidido ir embora para o Rio de Janeiro para cursar Cinema, pois em Natal não havia faculdade específica na área. A diretora, nossa vizinha, foi pedir autorização aos nossos pais, pois tratava-se de uma menor de idade. A surpresa foi que ninguém estava sabendo, Jussara havia planejado tudo sozinha. Em princípio, minha mãe foi contra, achava-a muito criança, tinha medo de ver a filha indo a um lugar onde não conhecia ninguém. Mas minha irmã, obcecada pela ideia de fazer cinema, depois de muita conversa, acabou convencendo meus pais.

No Rio, ela logo conseguiu um emprego, pois meus pais não podiam sustenta-la e o pouco dinheiro que levou não daria para muito tempo. Jussara trabalhou na contabilidade de um hotel e pagava suas próprias contas. Ela sempre se manteve sozinha, somente em caso de emergência dávamos um jeito de ajuda-la. Prestou vestibular na Universidade Federal Fluminense. Lá concluiu seus estudos em Jornalismo e Cinema em 1982.

A seguir, trabalhou na TV Educativa, na Embrafilme e fez trabalhos como montadora e roteirista. Ela falava muito em Buñuel, Fellini, adorava os filmes de Chaplin, até hoje ela vê, ri e se emociona com Chaplin. Dos diretores brasileiros, ela sempre citou Nelson pereira dos Santos, mas era Glauber Rocha o seu ídolo máximo.

Acho que um dos períodos mais críticos de sua carreira foi o do governo Collor, momento de queda da produção cinematográfica brasileira. Ela ficou deprimida, falava muito

em ir embora do Brasil, pois não havia condições políticas e econômicas para a existência do cinema brasileiro.

Esse lado crítico sempre esteve presente em Jussara. Ela era esquerda convicta, na época da ditadura andou sendo procurada, chegou até a se esconder. Engajada, manteve em sua obra essa marca, seja falando sobre o desmatamento ou o problema dos sem-terra. Em *A árvore de Marcação*, explora principalmente a questão do poder. Sempre foi muito sensível à problemática social, algo que a tocava muito, desde a adolescência, quando se preocupava com o fato de que do lado da nossa casa havia pessoas muito pobres, com dificuldades sérias. Ela sentia essas questões com profundidade.

QUEIROZ, Iara. **Jussara Queiroz: depoimento**. [junho, 1999]. São Paulo: O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90, p. 357-359. Depoimento concedido a Lúcia Nagib.

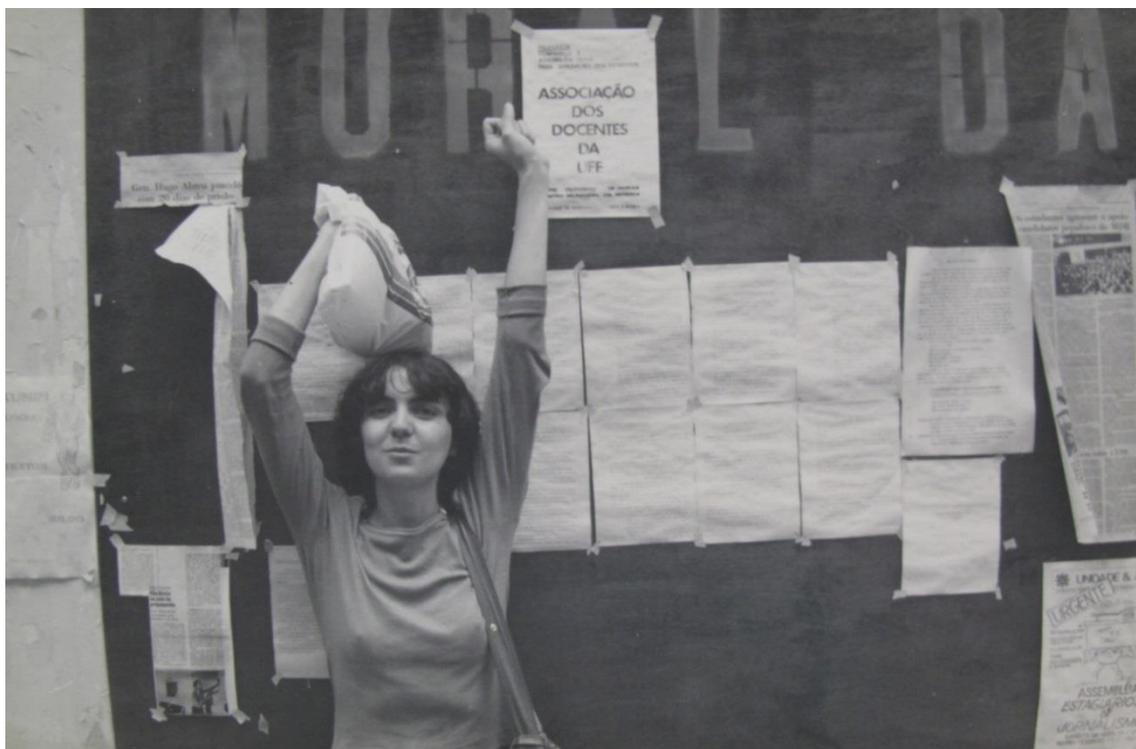
ANEXO III – Fotografias de Jussara Queiroz

Figura 10: Jussara Queiroz na UFF (Acervo pessoal)



Figura 11: Bastidores de A árvore de Marcação (Acervo pessoal)

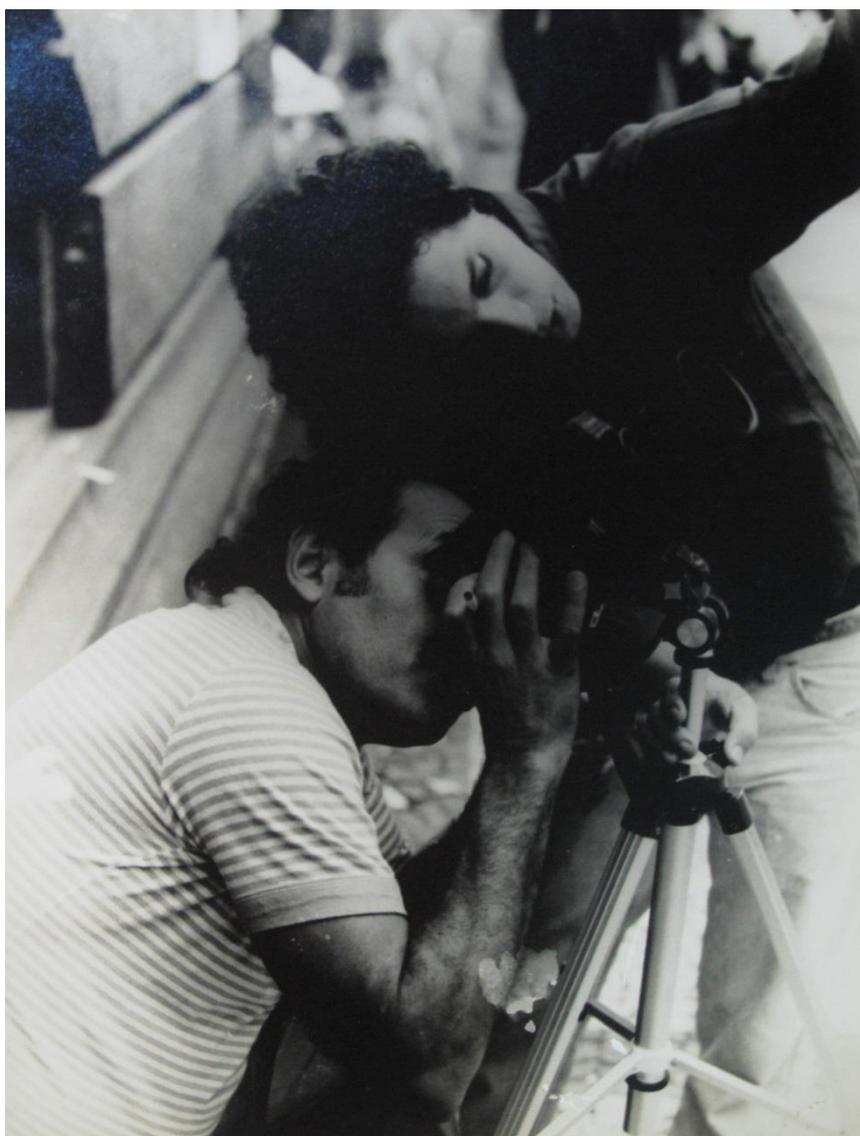


Figura 12: A diretora em ação (Acervo pessoal)

ANEXO IV – Currículo da diretora

CINEASTAS BRASILEIRAS

D
330/23

NOMBRE: JUSSARA QUEIROZ

PROFESION: CINEASTA

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: JUCURUTUBÁ BRASIL - 04-01-56

ENSEÑANZA UNIVERSITARIA O NIVEL SIMILAR (Senalar fechas): CINEMA E JORNALISMO - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
1982 e 1986

FORMACION CINEMATOGRAFIA / ESPECIALIDAD (Senalar lugar y fecha):
CURSO DE CINEMA DA UNIV. FEDERAL FLUMINENSE - NITERÓI RJ - BRASIL - 1982

ACTIVIDADES CULTURALES REALIZADAS ACTUALMENTE O EN EL PASADO AJENAS AL CINE: ROTEIRO, DIRECÃO, MONTAGEM, PRODUÇÃO

OTRAS PROFESIONES (ACTUALES O PASADAS): SECRETARIA CONTABILISTA

SEÑALAR SI ACTUALMENTE PRESIDE ALGUNA INSTITUCION O ASOCIACION CINEMATOGRAFICA O SI INTEGRA ALGUN COLECTIVO DE REALIZACION: NÃO

RELACIONAR LOS PREMIOS QUE HAN OBTENIDO SUS OBRAS (NACIONALES E INTERNACIONALES). SEÑALAR QUE OBRAS HAN PARTICIPADO EN EL FESTIVAL DE LA HABANA: MARGARIDA DE PRATA - CNBB - MELHOR FILME DO 3º MUNDO - MANNHEIMA. MELHOR DIRECÃO, FOTOGRAFIA E ROTEIRO EM FESTIVAIS: NITERÓI, IRIÇONE FESTIVAL, FESTIVAL DE BRASÍLIA

FILMOGRAFIA (Deben especificarse los siguientes datos):
Título, año, milimetraje, género (documental, ficción o animación), duración, participación personal (dirección, edición, montaje u otra), senalar también si fue realizada en video o celuloide

Datos adicionales
Domicilio particular y del centro de trabajo. Telefonos.

RUA DR. SARBINHA, 161 - C.3 - STA. ROSA - NITERÓI
RIO DE JANEIRO - BRASIL
CEP - 24240

Figura 13: Currículo de Jussara Queiroz (Fonte: Biblioteca Cinemateca Brasileira)

FILMOGRAFIA

- 1980 - VACAS E BOLS - DOCUMENTÁRIO, 16mm - 20 minutos
Co-Diretora
- 1981 - FORA DE ORDEM - FICÇÃO, 16mm, cor - 19 minutos
Diretora, roteirista, montadora
- 1983 - ACREDITO QUE O MUNDO SERÁ MELHOR - DOCUMENTÁRIO
16mm, cor, 58 minutos
Diretora - co-roteirista e co-montadora
- 1985 - UM CASO DE VIDA OU MORTE - DOCUMENTÁRIO, 16mm
em, 24 minutos
Diretora, co-roteirista
- 1986 - UM CERTO MEIO-AMBIENTE - DOCUMENTÁRIO, 35mm
em, 25 minutos
Diretora, co-roteirista, montadora

ANEXO V – Lista de filmes com direção feminina citados por ordem alfabética

A alma da gente (2013) – Helena Solberg

A entrevista (1966) - Helena Solberg

A hora da estrela (1985) - Suzana Amaral

A memória que me contam (2013) – Lúcia Murat

A mulher que põe a pomba no ar (1977) - de Rosângela Madonado

Adulto não brinca (1980) – Adélia Sampaio

Agora um deus dança em mim (1981) – Adélia Sampaio

Amor Maldito (1984) – Adélia Sampaio

Antônia (2006) – Tata Amaral

As Melhores Coisas do Mundo (2010) – Laís Bodanzky

As testemunhas não condenam (1962) - Zélia Costa.

Bicho de Sete Cabeças (2001) – Laís Bodanzky

Canção de amor (1977) – Gilda de Abreu

Carlota Joaquina (1995) – Carla Camurati

Chega de Saudade (2008) – Laís Bodanzky

Como um olhar sem rosto - As presidiárias – (1983) – Maria Inês Villares

Cristais de sangue (1976) – Luna Alkaly

Das Tripas Coração (1982) – Ana Carolina

Denúncia vazia (1979) – Adélia Sampaio

É um Caso de Polícia (1959) - Carla Civelli

Encarnação (1974) – Rose Lacreta

Et la femme créa Hollywood - Julia e Klara Kuperberg 2016

Experiência 3 (1969) - de Suzana Amaral

Feminino plural (1976) – Vera Figueiredo

Gaijin – Caminhos da liberdade (1980) – Tizuka Yamasaki

Getúlio (1974) – Ana Carolina

Hoje (2011) – Tata Amaral

Inconfidência Mineira (1948) - Carmen Santos

Indústria (1969) - Ana Carolina

La doble jornada (1975) – Helena Solberg

La fée aux choux (1896) – Alice Guy Blaché

La nouvelle création (1967) – Lygia Pape

Letreiros/Cinemateca/MAM (1965) – Lygia Pape

Lua de Cristal (1990) - Tizuka Yamasaki

Macumba na Alta (1957) – Maria Basaglia

Mãe só há uma (2016) – Anna Muylaert

Mar de Rosas (1977) – Ana Carolina

Marcados para viver (1976) – Maria do Rosário

Meio-dia (1969) – Helena Solberg

Meninas de outro tempo (1986) – Maria Inês Villares

Mestiça (1973) – Lenita Perroy

Na poeira das ruas (1982) – Adélia Sampaio

O ébrio (1946) - Gilda de Abreu

O guarda-chuva vermelho (1963) – Lygia Pape

O mistério do dominó preto (1930) – Cleo de Verberena

O Pão que o Diabo Amassou (1958) – Maria Basaglia

O segredo da rosa (1973) – Vanja Orico

O ser transparente em mundo invisível (2011) – Laís Bodanzky

- Os enigmas da esfinge (1977) – Laura Mulvey
- Os homens que eu tive (1973) - Teresa Trautman
- Parahyba, mulher-macho (1983) – Tizuka Yamasaki
- Pesquisa do Urânio (1968) - Maria Aparecida Mattos de Paiva
- Pinguinho de gente (1947) – Gilda de Abreu
- Quase dois irmãos (2004) – Lúcia Murat
- Que bom te ter viva (1989) – Lúcia Murat
- Que horas ela volta? (2015) – Anna Muylaert
- Retratos de Hideko (1981) – Olga Fudemma
- Samba da criação do mundo (1978) – Vera Figueiredo
- Sonho de Valsa (1987) – Ana Carolina
- Sonhos de menina moça (1987) – Teresa Trautman
- Trabalhadoras metalúrgicas (1978) - Olga Fudemma
- Trago comigo (2016) – Tata Amaral
- Um céu de estrelas (1997) – Tata Amaral
- Yes, I love Paris (1967) – Gilda Bojunga