

Literatura e cinema: memórias e histórias

Rosana Cássia Kamita*

RESUMO: No texto a seguir será apresentado um estudo comparativo entre o romance “Minha vida de menina”, de Helena Morley, e o filme “Vida de menina”, de Helena Solberg. O objetivo é estabelecer um diálogo entre as duas linguagens, com o fundamento crítico e teórico das relações de gênero e o que significa para as mulheres o fato de se expressarem por meio da literatura e do cinema como escritoras e cineastas.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, relações de gênero, autoria, representação.

ABSTRACT: The following text will present a comparative study between the novel *Minha Vida de Menina*, by Helena Morley and the movie *Vida de Menina*, by Helena Solberg. The purpose is to establish a dialogue between the two languages, with the critical and theoretical foundation of gender relations and what it means for women the fact to express themselves through literature and cinema while filmmakers and writers.

KEYWORDS: Literature, Cinema, Gender Relations, Authorship, Representation

Helena Morley foi o pseudônimo utilizado por Alice Dayrell Caldeira Brant em *Minha vida de menina*, diário que compreende o período de 1893 a 1895, enquanto cursava a Escola Normal. A autora nasceu em Diamantina, Minas Gerais, a 28 de agosto de 1880, e faleceu no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1970. Era filha de Felisberto Moyrell Dayrell e de Alexandrina Brandão Dayrell. Pelo lado materno, pertencia a uma família mineira tradicional, cujo avô se tornou rico ao descobrir um caldeirão de diamantes. Seu

* Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

pai era de origem inglesa, segundo informações de Nelly Novaes Coelho; ela era neta de John Dayrell, um médico inglês que veio ao Brasil para trabalhar na Cia. Aurífera do Morro Velho, em Diamantina¹ (COELHO, 2002, p. 248). Essa “composição quase diária”, nas palavras da escritora, foi redigida entre seus treze e quinze anos, mas foi publicada pela primeira vez em 1942:

Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos e anos guardados, esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a idéia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época² (MORLEY, 1979, “Nota à 1ª Edição”).

A autora esclarece os motivos que a fizeram tornar públicos os registros de suas impressões durante esses anos, nos quais ela relata acontecimentos simples de seu cotidiano, outros pitorescos, além de impressões sobre a sociedade da época. Tudo permeado por um olhar agudo:

Não sei se poderá interessar ao leitor de hoje a vida corrente de uma cidade do interior, no fim do século passado, através das impressões de uma menina, de uma vida sem luz elétrica, água canalizada, telefone, nem mesmo padaria, quando se vivia contente com pouco, sem as preocupações de hoje. E como a vida era boa naquele tempo! Quanto desabafo, quantas queixas, quantos casos sobre os tios, as primas, os professores, as colegas e as amigas, coisas de que não poderia mais me lembrar, depois de tantos anos, encontrei agora nos meus cadernos antigos! (MORLEY, 1979, p. 4)

Ainda segundo a autora, nenhuma modificação relevante foi feita, apenas a alteração de alguns nomes. No entanto, por causa da distância temporal que separa a escrita do diário e sua publicação, houve o questionamento relativo à real idade da autora ao escrever suas memórias.

¹ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 248.

² MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 4. [Nota à 1ª edição].

A esse respeito, Alexandre Eulálio tece algumas considerações:

Imaginemos, entretanto, que o livro se tratasse de uma impostura literária, e tivesse sido escrito, digamos, pela autora adulta – hipótese que qualquer leitor tem o direito de fazer, pago o preço de capa. Neste caso, dizia em conversa um grande escritor brasileiro, Guimarães Rosa – estaríamos diante de um “caso” ainda mais extraordinário, pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal *reconstrução* da infância³ (EULÁLIO, 1998, “Introdução”).

São ponderações possíveis de se fazer, mas que efetivamente não são passíveis de se responder. Ainda que ela realmente tenha escrito seu diário no final do século XIX, o filtro temporal, moral e social deve tê-la influenciado de alguma forma décadas depois, quando, já na maturidade, decidiu publicá-lo. São questões que enredam e nos distanciam do texto, e interessa-nos, ao contrário, a aproximação a ele e a oportunidade que enseja conhecê-lo e, assim, conhecer também um pouco a vida de Alice Dayrell Caldeira Brant para, a partir de seus relatos, inferir sobre as condições da mulher no final do século XIX, sob a ótica de uma adolescente e seu olhar perspicaz.

O universo retratado por Helena Morley refere-se ao cotidiano e parte do seu núcleo familiar, estendendo-se à sociedade da região, enfocando questões relativas à educação, religiosidade, festas, convivência entre os mais abastados e os menos favorecidos. Tudo isso ela relata com um estilo muito próprio, conforme destaca Carlos Drummond de Andrade:

Ela nos redescobre a infância, faz rir e comove, observadora sagaz e moleque de um panorama familiar que se alarga até abranger a vida em movimento da cidade e da região, com seus veios de diamantes quase esgotados, seus tipos populares, suas fazendas, festas religiosas e profanas, suas comidas, seu jeito inconfundível de ser, e sua humanidade⁴ (ANDRADE, 1979, “Orelha”).

³ EULÁLIO, Alexandre. Livro que nasceu clássico [Introdução]. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 8.

⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. Orelha. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

O ponto de vista privilegiado de Helena permite fazer conhecer seu universo e, a partir dele, transcender o significado da sociedade da época, assim como a condição feminina, a partir de seus registros sobre a educação dedicada às mulheres, a preocupação com o matrimônio e a maternidade. É uma representação geográfica e temporal específica, mas nem por isso restrita, ao contrário, a riqueza que transparece de seus relatos oferece oportunidade de análise de forma mais abrangente, ainda que pesem características próprias. A autora descreve um panorama de época e, como o escreve da perspectiva de uma adolescente, revela aspectos que uma escritora, adotando o ponto de vista adulto, evitaria fazer. Assim, há constantes desabafos, explosões de riso e de raiva e pedidos de perdão a Deus. Alexandre Eulálio discorre sobre o universo representado no diário de Helena Morley:

O círculo em que vive é limitado; dentro dessa fronteira dispõe a sua rara liberdade. Os pais, os irmãos, a avó (talvez a única a perceber e a amar a riqueza interior da neta insofrida), as tias da Chácara, os primos do centro da cidade, as colegas da Escola Normal, o Palácio de Senhor Bispo, a Igreja do Rosário, a Palha e a Boa Vista, além da curiosíssima fauna humana da cidade – ex-escravos, vizinhos pobres, tipos de rua, soldados, mendigos, lavadeiras e lenheiras, garimpeiros e tropeiros – povoam os dias simples de menina sem posses, moradora da periferia da cidadezinha (EULÁLIO, 1998, p. 8).

Nesse sentido, Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil destacam:

Pela qualidade literária, o livro constitui um relato primoroso sobre o cotidiano brasileiro, sobretudo sobre a vida das mulheres. Por suas considerações extremamente sensíveis sobre o casamento e a maternidade, representa também uma preciosa fonte documental sobre a condição feminina no final do século XIX⁵ (SCHUMACHER; BRAZIL, 2000, p. 259-260).

⁵ SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). *Dicionário Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 259-260.

Helena registra em seu diário a maneira diferente pela qual encarava a vida:

O dia pior para mim é o dia seguinte a qualquer festa. Mamãe é que tem pena de mim porque diz que eu não vou ser feliz com este gênio de querer aproveitar tudo; que a vida é de sofrimentos. Mas eu é que não serei tola de fazer de uma vida tão boa uma vida de sofrimentos (MORLEY, 1988, p. 52).

Sua rebeldia transparece por meio das ideias que expressa sobre a educação recebida, o que seria considerado o ideal, ao mesmo tempo em que reconhece não ser capaz, ela mesma, de suportar as amarras dessas convenções de comportamento: “Eu e minha irmã nem parecemos filhas dos mesmos pais. Eu sou impaciente, rebelde, respondona, passeadeira, incapaz de obedecer e tudo o que quiserem que eu seja. Luisinha é um anjo de bondade.” (MORLEY, 1988, p. 78). Os casamentos “arranjados”, à revelia das mulheres, surgem no livro a partir do exemplo do avô: “Meu avô aceitava para as filhas o marido que lhe agradasse e as casava sem consultá-las. Ele tinha dez filhas. Os pretendentes pediam às vezes uma das filhas e ele respondia: ‘Esta não; está muito moça. Vá aquela que é mais velha’.” (MORLEY, 1988, p. 294). Em outras páginas, refere-se novamente à questão: “Minhas tias contam a história do casamento delas. As únicas que se casaram por seu gosto, conhecendo os maridos, foram mamãe e tia Aurélia, porque casaram depois da morte de vovô.” (MORLEY, 1988, p. 331). Sobre o comportamento das esposas da época, ela demonstra um misto de surpresa e indignação pela abnegação que demonstravam em relação à família e a submissão aos maridos: “Todas as minhas tias só se ocupam dos maridos e dos filhos. A pessoa delas não vale nada. Nunca vi mamãe ou qualquer de minhas tias comer uma coisa antes dos maridos e dos filhos. Se alguma coisa na mesa é pouca, elas nem sabem o gosto.” (MORLEY, 1988, p. 225). A figura feminina de maior apego por parte de

Helena era a avó e a sua morte desencadeou um desabafo em que transparecem críticas, tristeza e consideração:

Por que a senhora queria tanto a mim que sou a mais ardilosa das netas, a mais barulhenta e a que mais trabalho lhe dava? Lembro-me agora com remorso do esforço que a senhora fazia todas as noites para me tirar do brinquedo e me pôr de joelhos, à hora do terço. Mas agora, lhe confesso, aqui em segredo, que era uma hora de sacrifício que a senhora me obrigava a passar. Até raiva eu sentia quando, depois de rezar o terço com todos os mistérios contemplados, ficavam minhas tias e a hipócrita da Chiquinha a lembrar todos os parentes mortos, para rezarmos um padre-nosso ou ave-maria por alma de cada um. Eu ficava pensando que minha reza era capaz de levar as almas para o Inferno, pois rezava sempre contrariada. Ninguém mais conseguirá de mim este sacrifício (MORLEY, 1988, p. 288).

Em seu estudo sobre Helena Morley, publicado no livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX*,⁶ Tânia Ramos destaca a vida de Alice Dayrell em sua maturidade, a partir do relato de Vera Brant, cuja mãe era prima de Alice e que privou da companhia da escritora e de sua família a partir de 1956:

A família Caldeira Brant nesta época morava em uma bela casa na Lagoa Rodrigo de Freitas, onde, todos os domingos, acontecia uma reunião, com aproximadamente quinze pessoas. Nessas ocasiões, Alice sentava na cabeceira da mesa “com seu porte elegante” e “sua personalidade fortíssima” e comandava um bando de “malucos inteligentíssimos”. Chamava atenção das pessoas que conviviam com ela a sua memória fantástica, especialmente em relação fatos vividos na infância em Diamantina. Gostava de falar sobre o diálogo que sempre teve com os pais, concordando, discordando, opinando, e de contar do namoro com Augusto Mário Brant, seu primo e sua única paixão, na época, estudante de Direito em São Paulo, depois, advogado de profissão, jornalista, político, economista, escritor e, na década de 50, presidente do Banco do Brasil. Ressaltava que com ele

⁶ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Helena Morley. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Antologia. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. 2, p. 950.

viveu durante muitos anos e teve cinco filhos [...] (RAMOS, 2004, p. 950).

O livro foi traduzido para outras línguas, para o inglês por Elizabeth Bishop, para o francês por Marlyse Meyer, para o italiano por Giuseppe e Giovanni Visentin. A obra foi bem aceita e permanece editada até hoje. Voltou a se tornar alvo de atenção em virtude de sua adaptação para o cinema, com o filme *Vida de menina*, de 2004, dirigido por Helena Solberg. O objetivo deste texto é estabelecer um diálogo entre as duas linguagens, com o viés crítico das relações de gênero e o significado para as mulheres da expressão por meio da literatura e do cinema como realizadoras.

A aproximação entre literatura e cinema pode ocorrer de diferentes formas, sendo a adaptação uma das mais comuns. Bella Jozef destaca: “A autonomia em relação ao texto original pode ir de um mínimo a um máximo, de uma aproximação congenial na substância que o autor cinematográfico consegue traduzir com meios expressivos autônomos e apropriados, a uma interpretação crítica que força qualquer elemento fundamental, até uma plena independência.”⁷ (JOSEF, 2006, p. 369-370)

No entanto, muitos espectadores projetam a expectativa de que o filme será “fiel” ao livro, reproduzindo-o integralmente. Contudo, são duas linguagens diferentes e, ainda que se tangenciem, mantêm suas especificidades. No caso de *Vida de menina*, temos as três Helenas – Helena Morley, autora do diário, Elena Soarez, roteirista e Helena Solberg, roteirista e cineasta – e cada qual expõe sua sensibilidade estética, são mulheres que se expressam por meio de sua arte. Aí reside a riqueza da aproximação entre literatura e cinema e não em buscar a identificação entre capítulos e cenas. Para Helena Morley, escrever seu diário foi uma maneira que encontrou de extravasar seus sentimentos e externá-los de alguma forma. Um longo tempo depois, outras mulheres recorreram à sua fonte de registro da vida interiorana no final do século XIX para

⁷ JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 369-370.

reavaliá-la, tentar compreendê-la e também se expressar por meio do cinema, um espaço ainda tão eminentemente masculino.

Maria Helena Collett Solberg iniciou sua trajetória como cineasta nos anos 1960, em especial com documentários. Reconhecendo uma lamentável similaridade com a literatura – o fato de as mulheres representarem uma minoria muitas vezes relegada ao esquecimento –, destaca, em relação ao panorama atual: “O número de mulheres produtoras e diretoras de longa-metragem, por exemplo, é um fenômeno inusitado e maravilhoso. Sou uma pessoa otimista e me sinto privilegiada por estar testemunhando isso e poder participar também.”⁸ (NAGIB, 2002, p. 462)

No filme, Helena Solberg optou por suprimir o pronome “minha”. Assim, o título do livro é *Minha vida de menina* e o do filme, *Vida de menina*. Em 2004, ano do lançamento, em entrevistas, a cineasta falou sobre os motivos que a impulsionaram a realizar o filme. Dentre as questões abordadas, ela se refere ao processo de adaptação: “Foi complicado fazer o roteiro, preservar esse aspecto episódico, de diário na estrutura. Ao mesmo tempo não é uma adaptação porque é o meu olhar em cima do dela [...]”⁹ (SOLBERG, Entrevista). Em outra entrevista, a diretora complementa: “Fizemos cerca de doze versões do roteiro. Evitei as complicações de um enredo e apostei mais na complexidade dos dilemas interiores dos personagens. Procurei manter o olhar, o ponto de vista da menina”¹⁰ (SOLBERG, Entrevista).

O filme retrata alguns dos vários episódios narrados por Helena Morley e apresenta uma releitura de outros, mantendo, em princípio, a essência dos relatos da adolescente mineira. As figuras femininas se realçam no decorrer da narrativa cinematográfica: além da autora, recebem atenção a mãe e a avó. Destaca-se, portanto, a atuação feminina pela autoria do diário e a realização do filme e a representação dessas gerações de mulheres e suas diferentes posturas.

⁸ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002. p. 462.

⁹ SOLBERG, Helena. Entrevista. Disponível em: <www.mulheresdocinemabrasileiro.com/entrevistaHelenaSolberg.htm>. Acesso em: 08/2007.

¹⁰ SOLBERG, Helena. Entrevista. *Revista Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2666,1.shl>>. Acesso em: 08/2007.

¹¹ HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Como aponta Linda Hutcheon em seu livro *A theory of adaptation*¹¹, cada pessoa desenvolve a própria teoria da adaptação. Ou seja, a adaptação realizada é uma das muitas possíveis e as expectativas em relação ao filme são diversas. O que para uns é considerado imprescindível, para outros se torna dispensável. Constata-se que, apesar das críticas e questionamentos em relação à adaptação, a popularidade desse procedimento é inegável.

¹² BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Todavia, as relações entre cinema e literatura guardam alguns preconceitos relativos a uma pretensa hierarquização, motivo de reflexão por parte de André Bazin em “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”. Em um jogo de ambiguidades no qual, ao referir-se à adaptação, o autor utiliza termos como “defesa” e “cinema impuro”¹², Bazin já se mostra preocupado com a ameaça que poderia representar para a jovem arte – o cinema – a aproximação com a literatura e seus séculos de tradição. Essa preocupação se manteve ao longo do tempo por parte de outras pessoas, sendo a adaptação considerada por muitos como “menor” ou “secundária”.

É interessante destacar que uma adaptação deve ser tratada como adaptação. Parece óbvio, mas persiste a ideia de que o filme deva reproduzir o texto literário. No entanto, no processo de adaptação, há, como anteriormente referido, no mínimo, três instâncias criativas, representadas pela figura do escritor, do roteirista e do diretor. Ou seja, todos querem expressar sua arte e contribuir esteticamente. Não deveria haver, portanto, uma relação servil que justificasse uma “fidelidade” à fonte original. Cumpre destacar que fidelidade *versus* infidelidade é um tema fértil e ao mesmo tempo estéril para tratar do assunto. Fértil porque se mostra estimulante para muitos estudiosos que partem desse paralelo para discutir a questão. Estéril porque se torna um fim em si mesmo, provocando uma sensação de desapontamento ao se constatar que, dentre tantos aspectos possíveis de se analisar, a reflexão se resume, no mais das vezes, a verificar a fidelidade ou infidelidade da proposta de adaptação.

Para o leitor ou espectador, no entanto, a adaptação somente será recebida como tal se houver um prévio conhecimento da obra literária. Muitas vezes, livros menos conhecidos são levados às telas e boa parte do público desconhece tratar-se de uma adaptação. Para a audiência, as adaptações podem chegar a vários níveis, aberta ou veladamente relacionadas a outras obras. Esse diálogo entre cinema e literatura é parte dessa identidade formal, no sentido de se registrar explicitamente que um determinado filme é “adaptado da obra tal”, ou “baseado em”, “livremente inspirado em”. Além disso, existe o contato inicial do roteirista com o original e a hermenêutica estabelecida. Aquele que adapta é o leitor da obra e a adaptará a partir de sua interpretação dela, além de intenções outras que possam estar envolvidas nesse processo, de ordem econômica ou social, para citar alguns exemplos, ou mesmo a tentativa de “agradar o público”, realizando uma adaptação de acordo com o que se supõe esperar do trabalho do roteirista.

Com tantas nuances interligando cinema e literatura, torna-se improdutivo discutir uma adaptação somente a partir de critérios como fidelidade ou infidelidade ao texto literário. Outros fatores são preponderantes, como o contexto em que uma adaptação é realizada. A maneira como determinado fato histórico foi abordado em um romance é passível de sofrer alterações em virtude de um novo momento pelo qual determinada sociedade esteja passando; um “herói” pode acabar por ser tornar um “vilão”. O distanciamento temporal e geográfico dos fatos pode modificar a visão que temos deles, sem contar que, ao ser adaptada, há a possibilidade de a obra literária ser interpretada por um viés ideológico, por exemplo.

Ao se proceder à análise de uma adaptação, podemos partir do pressuposto de um valor prévio que a obra literária tem, além de enveredar pela descrição de diferenças em relação ao texto original. Geralmente, resente-se de uma análise mais densa, que se encaminhe no sentido de pensar sobre essas eventuais modificações

e suas implicações dramáticas, quais os procedimentos adotados e prováveis objetivos postulados e se foram ou não atingidos.

O fato de o texto literário ter valor canônico também pode se refletir no processo de adaptação. Caso se acredite que seguir de perto o texto literário, adotando uma postura protetora e de reverência, garantirá o “sucesso” obtido pelo livro, essa recíproca nem sempre é verdadeira. Assim como adotar uma postura iconoclasta também não garante que a subversão total será sinônima de críticas positivas. Os caminhos que aprofundam um diálogo profícuo entre cinema e literatura estão além de fórmulas facilmente verificáveis. Obras consideradas de grande valor literário podem resultar em filmes apenas medianos, assim como outras, menos (re)conhecidas, podem colaborar para um filme expressivo.

Contudo, temos um aspecto a ser destacado, que se refere ao estudo de escritoras e cineastas brasileiras. Em relação às escritoras, muito tem sido feito no sentido de se reparar as lacunas na historiografia literária; cumpre-se, agora, manter esse trabalho. Entretanto, em cinema, ressurte-se mais a falta de pesquisas nesse setor. A literatura e o cinema têm apresentado a mulher como sujeito e objeto, repetindo códigos ou instaurando novas perspectivas de abordagem, a partir de sua inserção em um sistema simbólico de autoria e representação. A representação feminina nos discursos culturais alterna presença e ausência, na maior parte das vezes está presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida, quando se trata de responsável pela criação de sentido. Muitos livros e filmes reproduzem uma ideologia que autoriza um discurso oficial como sendo o masculino, enquanto ignora ou desautoriza manifestações insurgentes. Assim, a representação da mulher, quando está de acordo com o convencionalmente aceito em um dado momento histórico, é amplamente divulgada, já a representação que não se insere nos moldes tradicionais ou na ótica de uma

escritora ou cineasta com posicionamento crítico não terá a mesma visibilidade.

Manifestações culturais em geral, e a literatura e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da construção da identidade. O processo cultural que transforma a diferença sexual a partir de uma constatação biológica e transcende esse dado físico a um modelo de atitudes e comportamentos é o que determina a representação dos papéis masculinos e femininos a serem desempenhados na sociedade. Essa representação social e culturalmente construída se impõe aos diversos setores da sociedade e encontra-se impressa, ditando posturas a serem adotadas.

O que nos interessa é procurar estabelecer um percurso histórico da presença da mulher na literatura e no cinema e alicerçar fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação de livros e filmes. Instituir uma nova visão sobre as linguagens literária e cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustentam historicamente a literatura e o cinema.

Quando a mulher se posiciona como escritora ou atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é a de imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda próximos à tradição patriarcal. O que muitas se propõem é instituir a construção de um olhar em bases diversas, originadas de uma forma diferente de pensar as relações de gênero. No Brasil, podemos citar o exemplo da cineasta Ana Carolina, que, com sua trilogia composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), deu voz às mulheres e utilizou sua arte para repensar a postura feminina a partir da própria contribuição como cineasta e pela criação de várias personagens que representam as mulheres, suas perspectivas e questionamentos.

A teoria feminista do cinema tem como um dos principais objetivos estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação

dos filmes. Estabelecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema.

No entanto, mesmo que haja cineastas dispostas a criar novas abordagens cinematográficas, resta questionar o papel dos espectadores diante dessa epistemologia divergente. A teoria feminista do cinema, além de refletir sobre a mulher nos dois lados da câmera, ocupa-se também com a recepção dos filmes.

O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero; o discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas à cultura patriarcal. A relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições masculina e feminina na sociedade. Assim, a posição das cineastas pode ser a de se encaminharem como vozes consoantes ou dissonantes, aderir às ideias preconcebidas ou surgir como alternativa ao discurso hegemônico. Nesse sentido, a autoria feminina não garante, por si só, uma reação ao tradicional, depende de uma consciência de reprodução ou reação ao tradicionalmente estabelecido. A linguagem cinematográfica é complexa e polissêmica, podendo veicular tanto a ideologia dominante e a sujeição às normas vigentes quanto uma postura dissidente.

Laura Mulvey escreveu um texto que se tornou referência, "Prazer visual e cinema narrativo"¹³. Nesse ensaio, a autora parte de uma retrospectiva histórica da forma como o cinema operou no passado, o encantamento inicial, a novidade que representou nos primeiros tempos. No entanto, teria chegado o momento de propor uma teoria e prática que desafiassem antigos pressupostos e a psicanálise nortearia suas reflexões. A apropriação da teoria psicanalítica funcionou como instrumento político e, por meio dela, seria possível compreender melhor os padrões que regiam a sociedade e a maneira como o cinema se estruturava nesse contexto.

¹³ In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2003. p. 439-440.

A ordem simbólica estabelecida entre homens e mulheres baseava-se em uma hierarquia a qual já havia sido apontada por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*¹⁴. Ao homem corresponde o Um, o sujeito, e à mulher corresponde o Outro. Essa hierarquia transpõe-se para as telas, como a autora observa:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a um *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (XAVIER, 2003, p. 439-440).

Para Mulvey, interessava aprender com o passado para terminar por modificá-lo, e assim novas construções se tornariam possíveis. Era o momento de romper com o cinema normativo e trabalhar com perspectivas diversas, estabelecendo uma experiência cinematográfica original. Para isso, seria necessária a rejeição aos modelos antigos, ousadia para transgredi-los e criatividade para conceber o filme sob esse prisma. Os códigos cinematográficos reproduzem estruturas sociais com papéis definidos e hierarquizados, os quais precisam ser refletidos criticamente e, a partir dessa reflexão, podem-se sugerir propostas que viabilizem uma oposição ao cinema dominante.

Um filme que se distancie do processo tradicional de narrativa fílmica visa a dar maior liberdade aos olhares específicos do cinema, ainda que, para isso, sacrifique o prazer

¹⁴ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 1. Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

do espectador de ser o “convidado invisível” e direcione o olhar da plateia a uma postura dialética, de confronto em relação às convenções.

Alguns filmes produzidos nos últimos anos apresentam o que Robert Stam chama de “intenção feminista-teórica”, ou seja, refletem de maneira imanente sobre o fazer cinematográfico. *O piano* (1993), de Jane Campion, mostra um olhar complexo sobre a figura da mulher, adotando um ponto de vista feminino. No século XIX, uma mulher e sua filha chegam à Nova Zelândia, onde a protagonista deverá se casar. No entanto, envolve-se com um rude morador do local. O filme é o relato de um exílio pessoal. A pianista, muda, não se adapta socialmente e busca a evasão por meio da arte, recurso a que muitas mulheres lançaram mão, em especial em séculos passados. Ao desafiar a moral dominante, recebe um castigo cruel: a perda de um dedo. No entanto, espera-se o castigo maior, a morte, uma vez que a protagonista “pecou” excessivamente. Mas Jane Campion opta por um final sem essa punição. Em *Um casamento à indiana* (2001), Mira Nair apresenta duas histórias de romance que correm paralelas: a de um casamento arranjado entre famílias mais ricas e uma aproximação mais espontânea entre dois jovens de origem humilde. Além desse contraponto, surge outra dicotomia: Adita, a noiva, apresentada como indecisa, insegura, e se dispendo a uma união por conveniência, e a prima, Ria, chamada de “solteirona”, que pretende continuar estudando no exterior e tornar-se escritora. Várias cenas mostram o antagonismo entre os comportamentos das duas personagens, mas uma em particular chama a atenção. As primas estão lado a lado dormindo e, displicentemente próximas a elas, duas leituras provavelmente feitas antes de adormecerem. Adita lia *Cosmopolitan* e próximo a Ria estava o livro do escritor indiano Rabindranath Tagore. A referência é sutil; no entanto, oferece oportunidade para reflexão.

A teoria feminista do cinema permite que se lance um novo olhar em direção à participação da mulher no cinema, abrangendo questões como as nuances da representação

feminina e a postura adotada pelas cineastas ao levar às telas a imagem da mulher.

No entanto, alterar o sistema que gera expectativas em relação aos papéis que cada um tem a cumprir na sociedade não é tarefa fácil. Muitas mulheres encaminham seus trabalhos nesse sentido, construindo novas imagens da mulher e da feminilidade, em contraposição aos discursos hegemônicos. Outras mantêm uma postura conservadora, na qual o sujeito da narrativa na maior parte das vezes identifica-se com o universo masculino, enquanto a dimensão feminina constitui-se objeto passivo. A articulação entre literatura e cinema oferece uma possibilidade no sentido de se perceber de que maneira a contribuição feminina pode ser considerada.

Ao se encaminhar estudos que compreendam as narrativas literária e cinematográfica a partir das relações de gênero, pretende-se estabelecer um olhar diverso do que comumente é aplicado a essas duas artes. Tanto a literatura canônica quanto o cinema narrativo tradicional costumam ignorar as contribuições que se afastam dos paradigmas estabelecidos. Algumas até conseguem certa notoriedade no contexto histórico-cultural de sua divulgação, mas o tempo (isso é um eufemismo) trata de fazer com que se tornem desconhecidas. É o caso de muitas escritoras do passado, cujo trabalho de resgate foi empreendido nos últimos anos com resultados que se fazem sentir, por meio das várias publicações a respeito, pesquisas e análise crítica do legado da obra. Para evitar que as omissões se repitam, é necessário manter a postura adotada, para que no futuro não tenhamos de “resgatar” escritoras do século XX. Em relação ao cinema, não tivemos ainda um trabalho similar. Há apenas indicações nesse sentido, como algumas publicações de Heloísa Buarque de Hollanda, na *Série Quase Catálogo*. O cinema é um espaço ainda eminentemente masculino, em especial no Brasil. O livro *O cinema da retomada*, de Lúcia Nagib, traz depoimentos de noventa cineastas dos anos 1990, época que marcou o “renascimento” do cinema depois de sua quase extinção

no governo Collor. Deste número apresentado, são citadas apenas dezessete mulheres cujos nomes figuram como realizadoras de filmes. Isso em um passado recente. Se estendermos o olhar para décadas anteriores, com certeza encontraremos defasagem ainda maior.

Solberg, uma das que figuram no livro de Lúcia Nagib, opta por mostrar uma Helena Morley transgressora, desde suas atitudes e pensamentos até a publicação de seu diário. É a voz da adolescente do século XIX ecoando no século XXI, registrada pelas lentes da cineasta que expõe seu trabalho e busca espaço em uma sociedade ainda excludente e não muito receptiva às contribuições femininas nas artes.

Assim, a partir dos olhares de escritora e cineasta, torna-se possível discorrer sobre a participação feminina nos campos da literatura e do cinema por meio das obras de ambas e repensar de que maneira essa participação se efetiva ao longo do tempo, em especial no Brasil. Há outras várias manifestações literárias e cinematográficas relevantes realizadas por mulheres, e a seleção das Helenas foi apenas uma maneira de destacar esse aspecto em nosso meio cultural. Compreender as bases da participação feminina de maneira crítica torna-se referencial no sentido de que o objetivo neste texto foi o de justamente fazer a leitura do livro e do filme pela ótica das relações de gênero.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Orelha. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 1. Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- EULÁLIO, Alexandre. Livro que nasceu clássico [Introdução]. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

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

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Helena Morley. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Antologia. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. 2.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2003.